JAIME TORRES BODET

TRES INVENTORES DE REALIDAD

Casa Amèrica Catalunya
1006012405

CIMAS DE AMERICA

Jaime Torres Bodet

Nacido en México en 1902, es una de las personalidades más ricas y acusadas de América Latina. Secretario de Relaciones Exteriores y de Educación Pública del Gobierno mexicano, embajador de México en diversos países, fue el promotor de una gran reforma educativa en su país que contribuyó grandemente a combatir el analfabetismo. Su éxito en estas tareas pedagógicas le llevó, en 1948, a la Dirección General de la UNESCO.

Jaime Torres Bodet es uno de los mejores y más completos escritores de América Latina, con una variada producción como poeta, ensayista, biógrafo y periodista, habiendo recibido en 1966 el Premio Nacional de Literatura mexicana.

TRES INVENTORES DE REALIDAD es un estudio critico y biográfico sobre tres grandes novelistas: Stendhal, Dostoyevski y Pérez Galdós, situados en una perspectiva original que hace de este libro una cima de la literatura mexicana.

TRES INVENTORES DE REALIDAD

CIMAS DE AMERICA

Colección dirigida por

EDUARDO CABALLERO CALDERON

JAIME TORRES BODET

TRES INVENTORES DE REALIDAD

STENDHAL
DOSTOYEVSKI
PÉREZ GALDÓS

EDICIONES
DE LA
REVISTA
DE
OCCIDENTE

Para la fecha en que fue editado este e-Book, el libro en formato físico se encuentra agotado. Al ser de difícil acceso para estudiantes y académicos, hemos optado por hacer una edición digital libre, para un uso responsable y educativo. En caso de una futura reimpresión, o una nueva edición por favor colabore con la editorial comprándolo, o al menos pidiendo a su Biblioteca la adquisición de una copia. Gracias.

Edición digital de @elteologo
Septiembre de 2015

Casa Amèrica Catalunya

© Copyright by Jaime Torres Bodet / 1969
Editorial Revista de Occidente, S. A. / 1969
Bárbara de Braganza, 12 / Madrid / España
Depósito legal: M. 24.570 - 1968
Impreso en España por Ediciones Castilla, S. A.
Maestro Alonso, 23 / Madrid / 1969

STENDHAL

LOS ENEMIGOS DE ENRIQUE BEYLE

El 17 de enero de 1831 el señor Eckermann, de servicial y verbosa memoria, fue a visitar como de costumbre a su amigo Goethe. Lo encontró aquella vez ocupado en examinar algunos dibujos de arquitectura. Hablaron de Francia. Carlos X, derrocado por las jornadas de 1830, había exagerado en el trono los errores de un absolutismo que carecía de instrumentos legales de ejecución. Tras opinar sobre su aventura, el maestro comentó la obra de un escritor, poco apreciado en aquellos días: Henri Beyle. Su último libro —*Rojo y negro*— había seducido al poeta de las *Elegías romanas*. «Sus caracteres femeninos —dijo Goethe a Eckermann— atestiguan un gran espíritu de observación y una profunda intuición psicológica. Tanto es así que de buen grado perdonaríamos al autor algunas inverosimilitudes de detalle.»

Goethe se hallaba, entonces, en el umbral de sus ochenta y dos años. La vida le había entregado todo lo que un escritor de su estirpe suele desear. Todo; menos la incuriosidad displicente que es, en ocasiones, el precio sórdido de la gloria. En el ocaso de su existencia, seguía buscando valores nuevos —y no solo en su tierra, sino en el mundo. Al juzgar la novela de aquel francés, que firmaba con un seudónimo tan prusiano, Stendhal (o sea el nombre, apenas alterado por una hache suplementaria, de la ciudad nativa de Winckelmann), Goethe expresó un criterio que el público tardaría casi un siglo en corroborar... Un siglo durante el cual la producción de Stendhal se vio, primero, menospreciada; luego, elogiada con reticencias; exaltada después, hasta la apoteosis, por una minoría de pensadores y de psicólogos; entendida por fin —que es lo que deseaba su autor. Y entendida como la comprendió, desde la lectura inicial, aquel admirable alemán que atendía señorialmente las funciones de consejero áulico en Weimar, pero que había escrito algo más que notas protocolarias para la ilustración de su soberano.

¿Quién era Stendhal?... Nacido en Grenoble el 23 de enero de 1783 (catorce años después que Napoleón, a quien debería servir bajo las órdenes de Daru, y quince después de Chateaubriand, a quien habría de oponer su estilo cáustico y seco), Henri Beyle descendía de un padre poco afectuoso, el abogado Querubín Beyle, cuyo nombre evoca el de un personaje de Beaumarchais, y de una madre sensible, desaparecida para él demasiado pronto.

Su vida puede distribuirse en cuatro periodos, fáciles de medir. Cuatro periodos que no fueron, por cierto, cuatro actos de unidad clásica. Como, entre el respeto de Racine por las reglas aristotélicas y la libertad de Shakespeare, Stendhal no desmintió jamás sus preferencias por esta última, su sombra se regocijaría tal vez de saber que un lector mexicano no va a imponerle los cinco pisos que los conocedores del tiempo de Luis XIV consideraban indispensables para el desarrollo correcto de un argumento teatral.

En el primero de estos periodos se desenvuelven la niñez y la adolescencia de Beyle: desde su advenimiento a la cerrada órbita provinciana en que vio la luz —si puede hablarse de luz en un día de enero, bajo el cielo áspero de Grenoble—, hasta la hora en que una diligencia lo depositó en París, con sus recientes diplomas de la Escuela Central en el fondo de su maleta, y, en el espíritu, dos intenciones contradictorias. Una, la de graduarse como politécnico. Otra, la de gozar sin piedad de su juventud.

Cada uno de los periodos de que hablo se sitúa bajo la amenaza de un enemigo. Contra esos cuatro adversario, el escritor, para liberarse, tuvo que combatir incesantemente. En el primer acto, el de la niñez y la adolescencia, su enemigo fue la provincia. La provincia, con sus horizontes y sus hábitos siempre estrechos. La provincia, con un padre meticuloso, una madre muerta, una residencia cuyas ventanas se abrían —y eso no siempre— a la calle de los Viejos Jesuitas; unos chicos sólidos y angulosos, como compañeros de banca en la iglesia o en el colegio. Y un afecto, ese sí muy puro: el de su hermana Paulina. Además, en calidad de esperanza, o mejor de estímulo, dos amistades inolvidables: la del paisaje, los Alpes próximos, y la de un médico retirado, el doctor Gagnon, el abuelo materno de Beyle, que habitaba una casa clara y acogedora, donde la risa no sonaba a vejamen como en la suya y en una de cuyas

salas —la biblioteca— el futuro novelista de *Armance* podía adueñarse, merced al callado consentimiento del propietario, de libros tan saturados de elocuencia sentimental como la *Julia* de Juan Jacobo o tan útiles para definir la fisiología de los sexos como los *Cuentos* de La Fontaine.

El segundo acto empieza en París. Pero no en el París que hoy recorren ciertos turistas, en el autobús de una agencia, con altos de algunas horas, en la mañana, a la puerta de los museos; gastronómicas fiestas, a mediodía, en alguno de los múltiples restaurantes que, en las inmediaciones de Notre-Dame, tratan de compartir con el buen comer la preparación para el buen pensar, y visitas nocturnas a esos teatros en que los desnudos se anuncian —desde la calle— con anticipaciones de luz neón. No. El París que recibió a Beyle el 1.º de noviembre de 1799 principiaba apenas a resurgir de la oleada sangrienta del terrorismo. El Directorio, es cierto, quiso probarlo con «maravillosas» e «increíbles», de boga efímera. La víspera, un general —Bonaparte— se había sentido a punto de fracasar ante la tribuna del 18 Brumario. A pesar de su inexperiencia, el golpe de Estado se realizó. Una nueva era se abría, así, a los jóvenes ambiciosos. El carruaje de aquella era —todavía no blasonado por las águilas napoleónicas— ofrecía a Beyle un asiento no muy brillante, pero indudablemente más sugestivo que el de la incómoda diligencia en que acababa de atravesar más de media Francia para descubrir, a la postre, el sabor de la soledad.

Ese asiento —si queréis, de tercera clase— se lo brindó un pariente suyo, destinado a los empleos más importantes del régimen imperial: Pedro Daru, cuyo nombre figura aún —símbolo del ascenso escalafonario— en una escalera famosa del Palacio del Louvre. Organizador por antonomasia, lector de Horacio y devorador intrépido de expedientes, Daru hizo entrar a Beyle, como amanuense, en el Ministerio de Guerra del gobierno bonapartista.

Desde ese instante hasta la caída de Napoleón, el peligro que rondaría la existencia de Stendhal iba a ser la burocracia. La burocracia, con sus trampas de cédulas y de notas, sus tediosos informes, su caos de archivos y, sobre todo, ese estilo compacto, incoloro y denso entre cuyos párrafos no osaba todavía deslizar Henri Beyle alguna frase irónica y corrosiva. La burocracia, con su aburrimiento en despachos mal amuebla-

dos, el servilismo de los colegas, la arrogancia del jefe, y un constante querer indagar por qué se hace, cuando se hace lo que se hace sin saber —en el fondo— por qué.

Afortunadamente, la burocracia de Stendhal adquirió pronto un carácter ambulativo. Bonaparte no permitía que las plumas se olvidaran en los tinteros. Bajo su administración, se escribía sobre todo para pelear. Trocando la pluma por la espada (o más bien, agregando a la espada la pluma), Stendhal se puso en marcha. Iba a asistir —él, a quien encantaron siempre las óperas— a una ópera incomparable: la campaña de Italia del Primer Cónsul. Una ópera en la cual los tenores morían de veras. Desaix, en Marengo, lo demostró.

El joven Beyle va y viene por todas partes, como el Fabricio de *La Cartuja de Parma* entre los episodios de Waterloo, sin estar nunca absolutamente seguro de que eso, que lo circunda, sea ya la guerra. Su amor propio lo induce a buscar el riesgo, en los desfiladeros o ante la boca de los cañones. Pero en un salón —y los de Milán lo atraen extrañamente— se vuelve tímido. Todas las damas lo hechizan. Sin embargo, las más fáciles se le escapan. Y es que Stendhal conoce su fealdad. Monselet había de describirle, cuando fue cónsul, como «un diplomático con cara de droguista». El se definió con más pérfido laconismo: «Cara de carnicero italiano», exclamaba, frente a su espejo.

Este extravío de un alma exquisita y apasionada dentro de un cuerpo rotundo, grotesco casi, suele dar resultados curiosos en la historia de las artes y de las letras. No llegaré al extremo de invocar aquí a Sócrates, porque todos recuerdan la frase de Alcibíades en *El banquete:* «Tiene el exterior que los estatuarios dan a Sileno. Pero abridle ¡y qué tesoros no encontraréis en él! » Sin necesidad de invocar a Sócrates, el mundo abunda en fealdades que encubren minas de inteligencia y de seducción. Solo que, en el caso de Stendhal, Sileno, por orgullo, no se dejaba abrir sino en circunstancias excepcionales. Sufría la timidez agresiva de los soberbios. El fue el primero en reconocerlo, en uno de esos cuadernillos autobiográficos que no publicó durante su vida —*Henri Brulard, Souvenirs d'égotisme*—, que su albacea desdeñó candorosamente y que no empezaron a interesar a los eruditos sino en 1888, el mismo año en que (según nos lo hace notar un agudo comentarista) las necesidades del urbanismo parisiense proyectaron interés inme-

diato sobre su tumba, e incitaron a algunos admiradores a renovar la lápida ya mohosa. Sobre esa lápida se leía el epitafio, tan popular en la actualidad: *Arrigo Beyle, milanese; visse, scrisse, amò.*

Ni la guerra parecía querer salvar a Beyle de la burocracia. Nombrado subteniente de un regimiento de dragones, gastó más el paño de su uniforme sobre las mesas de una oficina o en las butacas de la Scala que sobre la silla de cuero de su bridón. Gracias a Daru, logró emanciparse un poco de la tutela administrativa cuando el general Michaud aceptó incluirle en el grupo de sus ayudantes de campo. Envuelto en su manto verde y coronado por ese casco de negras crines que caracterizaba al regimiento en el que servía, le imaginamos —durante meses— sobre las rutas de Véneto y de Toscana, tarareando en las puertas de las posadas algún aria de Cimarosa y soñando con Angela Pietragrua, esa Fornarina opulenta y sin Rafael, a la que Beyle deseó por espacio de once años y de cuya posesión (tardía y ya desilusionada) habrá de inscribir la fecha, como el parte de una victoria sobre sí mismo.

Alguien se percata de que el rango de subteniente es incompatible con el de ayudante de campo de un general. Terminan las excursiones, tan agradables, por el Véneto y la Toscana. Beyle soporta mal el aburrimiento. Y eso es lo que encuentra en la guarnición piamontesa a la que lo envían. Entonces, se da de baja. Dice adiós a la espada y, sobre todo, al tintero que, para un hombre de sus recursos, es símbolo de cuartel. La burocracia le concede una tregua breve. Pero su primer enemigo, el tedio de la provincia, intenta en seguida reconquistarlo. Falto de medios de subsistencia, al salir de Italia, vuelve a Grenoble. Todo lo que le angustiaba ya, por obtuso, en el Grenoble de sus mocedades, le resulta de pronto más irritante por comparación con los horizontes que ha tenido oportunidad de ver. París, París es la solución. Toma, pues, de nuevo la diligencia. Con la ayuda económica de su padre —cada día más reticente y menos copiosa— decide ganar de un golpe la inmortalidad y la vida diaria, merced a un drama *(Los dos hermanos)* que nunca habrá de representarse, y cuyos fragmentos erizados de alejandrinos abruptos, nos explican sobradamente la frustración de una obra para la que Stendhal no poseía ninguna capacidad.

El teatro, que no le daría laureles, le dio algo, después de

todo. Le dio su primera amante: Mélanie Louason; actriz de segundo orden, con la que Beyle pasó en Marsella una temporada cuyos días se dividieron entre el amor y el comercio de comestibles. No queriendo vivir a costa de Mélanie, nuestro escritor en cierne se inventó una vocación para los negocios: aceptó un empleo en la sociedad Meunier y Compañía. Ahí, entre sacos de azúcar por revender y frascos de aguardiente por exportar, le aguardaban pacientemente el tintero... y las plumas. Agobiado por esa existencia —que le pareció peor que la burocracia— Stendhal no se opuso a darla por terminada durante el verano de 1806. El 29 de octubre asumió otra vez el servicio oficial, como «adjunto» de los comisarios de guerra.

Ya sabemos lo que Belona reservaba al señor De Beyle. Escribo su nombre así, porque Beyle añadió en esos días a su apellido una partícula nobiliaria que nadie le autorizó, a la que nada le autorizaba, pero que le concedía tal vez, a su juicio, respetabilidad mayor frente a sus iguales. Durante cuatro años —con pausas burocráticas en París— el señor De Beyle sigue o precede a los ejércitos napoleónicos en sus evoluciones por la Europa Central. Su oficio consiste en buscar alojamientos para las tropas, cobrar contribuciones, pagar facturas... y llenar papeles, infinidad de papeles, con esa cursiva suya de tipo inglés, ligada, legible y pronta, que hasta en sus manuscritos más literarios, nos recuerda su esclavitud de calígrafo circulante. Está hoy en Maguncia, y una semana después tendrá que salir de Francfort. Se asoma a Berlín. Oye hablar de Stendal. La palabra le agrada. La anotará. ¡Qué lejos se siente, no obstante, de los ojos azules de Mélanie, o de los negros de Angela Pietragrua! Una alemana lo recompensa de sus nostalgias: Carlota Knabelhüber. Pero los caballos relinchan en el portal. Hay que tomar el camino de Alsacia, que lo conducirá esta vez a Viena. El 15 de junio de 1809 asiste a la misa en honor de Haydn y escucha el *Requiem* de Mozart. Ese Mozart de la última etapa —el más hondo y el más sublime— no interesa particularmente al señor De Beyle. Su afición italiana por Cimarosa sigue incitándole a preferir, hasta en el maestro de Salzburgo, las obras fáciles, los arabescos melódicos, los conciertos de clarinete.

¡Por fin, como dice él, el gobierno «le hace justicia»! El año de 1810 le obsequia con dos promociones. El 1 de agosto recibe el nombramiento de Auditor del Consejo de Estado. El 22

del mismo mes se le designa Inspector del departamento encargado del mobiliario y los edificios de la corona. Beyle se exhibe en los restaurantes de más postín. Almuerza en el Café de Foy; cena en los Frères Provençaux. Pero todo aquel lujo —del que es el primero en burlarse— le halaga menos que la posibilidad de oír la música de Paisiello y de ir, por las noches, a la Comedia Francesa y al Odeón.

Sin embargo, los honores se pagan. El señor auditor debe interrumpir esa existencia de sibarita para emprender en 1812, como «correo de Su Majestad», el viaje a Moscú. La ciudad arde. ¡Si tuviera él la vocación de un Tolstoi, qué cuadros de conjunto no hubiese podido trazar, en sus novelas o en sus memorias! Pero Stendhal no se interesa en los temas épicos. Un incendio lo deja frío. Dadle, en cambio, una pequeña anécdota humana, un pequeño resorte psicológico que oprimir. Entonces se pone en movimiento toda su astucia. Además, no es un descriptivo. Es un intelectual. Trabaja sobre lo escrito. Que una gaceta le cuente el asesinato de la señora Michoud en la iglesia de Brangues, y él reconstruirá después toda la novela. Y la novela será nada menos que *Rojo y negro.*

En los peores desastres trata de permanecer desligado de cuanto ocurre, de obrar como un *gentleman.* ¿Qué haría un *gentleman,* por ejemplo, ante el paso del Beresina? Afeitarse, sin duda, tranquilamente. Es lo que él hace. Cuando Daru lo encuentra, peinado y limpio, entre millares de perseguidos de barba intonsa, lo felicita. ¿Pero qué valen las felicitaciones en ese instante? Beyle se da cuenta de que pronto se cerrará el segundo capítulo de su vida. Con el Imperio acabarán sus tribulaciones y sus orgullos como burócrata militar del emperador.

Principia ahora el tercer periodo de la biografía de Stendhal. El primero duró dieciséis años, desde su nacimiento hasta su arribo a París, en 1799. El segundo fue algo más breve. Iniciado en 1799, concluye en 1814. El tercero se prolongará un poco más. Durará diecisiete años, desde el momento en que Beyle busca refugio en Italia hasta el día en que le llega un pliego del Ministerio de Relaciones Exteriores. En ese pliego, el conde Sebastiani le comunica —es el 5 de marzo de 1831— su designación como cónsul de Francia en Civitavecchia.

A lo largo de este tercer acto, la libertad de Beyle tiene también un enemigo terrible con quien luchar. Lo nombré en párrafos anteriores. Es el diletantismo. El diletantismo que coloca para él, en el mismo plano de la conciencia artística, las revoluciones y los catarros, la romanza de una contralto y la belleza lunar de los Apeninos, el recuerdo de una noche pasada en el palco de la señora X y las imprecaciones de Otelo en la tragedia inmortal de Shakespeare, la visión de la *Leda* del Correggio y el encuentro con Angela Pietragrua, la adaptación al francés de un libro de Carpani sobre Haydn (que no tendrá escrúpulo en publicar como suyo, con adiciones, bajo el seudónimo de Bombet) y, el 20 de junio de 1819, la muerte de Querubín, que —una vez sus deudas pagadas— dejó a su hijo una herencia de 3,900 francos... El diletantismo, que le lleva a no disfrutar sino del instante que pasa, de la luz que se enciende y del sarcasmo que se evapora. El diletantismo, que le dicta estas líneas imperdonables: «No soy de aquellos que, al ver una tempestad en un día de estío, piensan en las cosechas destruidas, en los campesinos arruinados, y se entristecen. Soy de los que piensan: ¡Tanto mejor! El tiempo va a refrescarse... Me agrada el aire que ha limpiado la lluvia. No cuento sino con mi placer. Acepto mi ser. Soy el Egoísta.»

El diletante es, más bien, «el Don Juan de las sensaciones». La más reciente es aquella que más le place. Y, entre las más recientes, la que menos conoce, la más insólita. Procede siempre por crisis líricas de egoísmo. Es difícil prever sus entusiasmos, porque dependen de una conjunción de factores que no resulta fácil adivinar: los que le invitan, en un momento dado —y en condiciones particulares de salud, de alegría, de madurez, de flaqueza o de fuerza física— a reconocer en este cuadro o en esa estatua una promesa de dicha para el espíritu. Ahora bien, esa, exactamente, es la definición beyliana de la belleza: una promesa de felicidad...

En 1814, Italia representa para él esa gran promesa. Tiene Beyle, entonces, treinta y un años. Ha deseado mucho. Ha amado poco. Le importa el arte más que la literatura. Y más que todas las otras artes, la de la vida. Para conciliar su necesidad con sus preferencias compila su primer libro, que no es de él, sino de varios autores a quienes —con interpolaciones— vierte al francés porque también les gustaba Haydn. Tres años

más tarde, en 1817, recuerda que su primer nombre no es Enrique, sino María, y da a la estampa otro compendio: *Historia de la pintura en Italia.* Lo firma con cuatro letras, como un coñac: M.B.A.A. Lo que quiere decir, si le otorgamos crédito: María Beyle, antiguo auditor. El mismo año, edita *Roma, Nápoles y Florencia,* volumen en el que su voz se reconoce más claramente. A fuerza de traducir, de comentar y de resumir, ha llegado al convencimiento de que escribir por sí propio es más divertido. Y, como le encanta divertirse, escribe en lo sucesivo todas sus obras; sin que por ello se prive de aprovechar, cuando le conviene, los frutos de otra heredad o de reescribir a su modo los textos que se le entregan para consulta.

Su época italiana se ve cortada en 1821, por las sospechas que la policía austriaca ha ido acumulando en su contra. Se le acusa de carbonario. Además, siente la urgencia de descubrir un ambiente en el cual, para un escritor de lengua francesa, sea menos arduo ganarse el pan. Retorna a Francia. Al siguiente año aparece su primera obra en verdad maestra, su libro sobre *El amor.* No hablaré de él, porque habré de hacerlo más adelante. Lo que señalaré, en esta presentación, es el valor biográfico del volumen. Todo nos hace creer que Beyle lo escribió en Milán y que se trata del comentario de su experiencia amorosa con Matilde Viscontini. Experiencia cruel para su amor propio; excelente, empero, como tema de introspección para un psicólogo de su alcurnia.

Matilde era la esposa de un general, el barón Juan Dembowsky. Vivían separados. Él en Francia, en Italia, ella. Muy orgullosa, se parecía físicamente a la mujer representada por Luini en su *Salomé.* Por cierto que Beyle —que había visto una réplica de ese cuadro en el Museo del Louvre— confundió siempre los nombres del pintor y del personaje. Cuando hablaba de Matilde (o Metilde, según la llamaba familiarmente) se refería a una tela hipotética: la *Herodías* de Leonardo.

Herodías, o Salomé, lo cierto es que Matilde no aceptó los homenajes de Beyle. Le rogó, incluso, que espaciara sus visitas a la casa de la plaza Belgiojoso donde habitaba. A pesar de sus rigores —o, acaso, al contrario, por obra de sus rigores— Beyle no pudo olvidarla nunca. Muerta en 1825, siguió viviendo en su espíritu con silenciosa tenacidad. «Llegó a ser para mí —escribió Stendhal más tarde— como un fantasma profunda-

mente triste, cuya aparición me disponía a las ideas tiernas, buenas y justas...»

Ese idilio fallido hizo más en favor de Beyle que muchas aventuras mejor logradas. Fue el primer triunfo importante de su sensibilidad sobre sus sentidos, y de su aptitud humana de creador sobre sus veleidades egoístas de diletante. Comparemos —si no— con la frase amarga acerca de la lluvia, que aclara el aire aunque arruine a los campesinos, esta otra, de tinta muy diferente: «*Ave María* en Italia, hora de la ternura, de la melancolía y de los placeres del alma; sensación aumentada por el sonido de esas bellas campanas... Placeres que se hallan ligados a los sentidos solo por los recuerdos.»

Honra a Beyle, sobre todo, el hecho de que, a pesar de su teoría del «egotismo» (el cual no constituye, en resumen, sino el egoísmo sublimado del diletante), haya tenido valor para exponerse a lo que más le intimidaba: el énfasis de sus contemporáneos sentimentales.

Io sono di Cosmopoli, solía repetir, con palabras de una ópera de la época. Hubiese querido dictar sus libros en diferentes idiomas. Sus manuscritos están llenos de frases en italiano o en inglés. Por eso quizá, apenas llegado a Francia, proyecta una fuga a Londres. Se alberga en el Hotel Tavistock, no lejos del Covent Garden. Aplaude a Kean, el actor que interpreta mejor a Shakespeare.

Nuevamente en París, la pobreza no le impide ir al café, como lo hacía en Italia, ni asistir a las recepciones de Madame Pasta, la «diva» célebre, ni siquiera interesarse en la esposa de un par del reino, la condesa Curial. Esta dama —que había de reemplazarle con un ayudante de campo de su marido, el capitán Augusto de Rospiec— se empeñó en amar a Stendhal durante dos años, de 1824 a 1826. Al apagarse la última brasa de aquel fuego de chimenea, doméstico y protector, Stendhal —que había ya patentado su nuevo nombre— intenta una peregrinación a Milán. Se le cierran todas las puertas. ¿No dejó ahí el diletante fama de carbonario?... Aunque un poco tarde, lo entiende al fin. Se puede ser de Cosmópolis, pero nadie tiene más de una patria. En París, lo aceptan mal los románticos. El —por su parte— no los estima mucho. Victor Hugo, Vigny, Lamartine, el mismo Sainte-Beuve (que parecía hecho para apreciarlo), lo tienen en entredicho. Su verdadero amigo será

Próspero Mérimée, de quien debían agradarle el ingenio ágil, y, según dijo Machado del escritor Azorín:

> esa noble apariencia de hombre frío
> que corrige la fiebre de la mano...

Encontraba Stendhal a Mérimée en los salones a los que él también iba, con una máscara de incredulidad sobre el rostro espeso y el tema de una conversación mordaz en los labios impertinentes. Esos salones eran el del barón Gérard, el de la señora Ancelot, el de Stapfer y —los sábados por la noche— el del naturalista Cuvier. Frecuentaban aquellas casas, además de Mérimée y de Stendhal, hombres como Ampère y Delacroix, Paul-Louis Courier y el conde de Tracy. Todos ellos, como el propio Beyle, tenían solo un pie apoyado sobre las movedizas arenas del siglo XIX. El «romántico» del grupo era Delacroix. Ahora bien, para quienes han leído el diario de este pintor, su capacidad de ironía y de sistemática duda no es un secreto. En cuanto a Courier, traductor elegante de *Dafnis y Cloe*, su fama no corresponde actualmente a la importancia de su figura. Hombre violento y polemista de ímpetu formidable, acostumbraba mojar la pluma en vitriolo en lugar de tinta. A semejanza de Stendhal, había servido al Imperio —pero él sin respetar ni querer al emperador. Uno y otro veían con impaciencia la situación instaurada por los Borbones. Courier creyó inicialmente en Luis XVIII. Su decepción fue, en consecuencia, más dolorosa; sus críticas más acerbas. De él es una frase, que inserto aquí porque da el tono del medio literario entre cuyas sátiras aguzó Stendhal sus propias flechas contra el orden establecido por la opresión de la Santa Alianza. «Somos —decía Courier— en proporción del daño que podemos causar. Un labriego no es nada. Un hombre que cultiva, construye y trabaja de modo útil no es nada. Un gendarme es algo; un prefecto, mucho. Bonaparte lo era todo.» Y este párrafo, que convendrá tener muy presente cuando advirtamos la temperatura política de las grandes novelas stendhalianas: «Esas gentes —el pueblo—, crecidas desde Waterloo, no son en verdad tan escasas: son millones que no han aprendido las maneras de Versalles ni las formas de la Malmaison, pero que —al primer paso que deis en sus tierras— os demostrarán que no han olvidado su antiguo oficio. Porque no hay Alianza que valga.

Y, si os atrevéis a querer robarlos en nombre de la muy santa y muy indivisible Trinidad, ellos, en nombre de sus familias, de sus rebaños y de sus campos, os recibirán a tiros.»

A diferencia de Stendhal, Courier cuidaba mucho la forma de sus escritos. No para adornarlos, según la moda de la Restauración, sino para ceñirlos a los moldes clásicos más austeros. Asesinado el 10 de abril de 1825, sus contactos con Beyle deben situarse en los tiempos en que este corregía y completaba *Racine y Shakespeare.* El libro que indico ha de leerse como el manifiesto de un romanticismo *sui generis* y en muchas partes distinto al que proclamaría más tarde, en el prefacio a su *Cromwell,* el jefe de la escuela romántica ortodoxa. Para Stendhal, «lo romántico es lo contemporáneo» y, en tal virtud, «todos los grandes escritores fueron románticos en su tiempo». Su sentido de los problemas sociales y de la eterna vinculación que existe entre lo político y lo libresco le hacía reconocer, sin embargo, que «la disputa entre Racine y Shakespeare no era sino una de las formas que había adoptado la controversia entre Luis XIV y la Constitución». Quería un romanticismo enjuto, sin hinchazón de metáforas ni plétora de adjetivos; ágil y militante, psicológico, neto y, en lo posible, exento del «galimatías germánico» que siempre le repugnó. Lo que equivale a declarar que se oponía, por anticipado, al Claudio Frollo de *Nuestra Señora de París* y a los gigantes que, con ropaje de duendes góticos, iba a movilizar Víctor Hugo en la Edad Media de sus poemas.

En 1827, Stendhal publica *Armance.* Es su primera novela. Se trata de una enigmática narración que hace pensar en el eunuco de la comedia latina y, más aún, en el Oliverio de la *Duquesa de Duras.* El defecto central de *Armance* radica en la timidez del autor, que sólo nos deja adivinar el origen físico o fisiológico de las tribulaciones eróticas de su personaje. Semejante pudor verbal oscurece todos los términos y acaba por agravar el impudor psicológico de algunos análisis muy sutiles. Octavio —el protagonista de *Armance*— es lo que el Presidente des Brosses designaba con una palabra italiana: Babilano. O sea, según la definición de un ingenioso cultor de Beyle, «un enamorado platónico, por decreto de la naturaleza». Deseoso de no insistir demasiado en la insuficiencia de Octavio, Stendhal se divirtió en desdibujar el problema interno del libro, acumulando sobre el asunto de la novela una serie de esbozos

acerca de la sociedad francesa, tal como él la veía en 1827. Estas son las mejores páginas del volumen y constituyen, en cierto modo, una preparación para la segunda parte de *Rojo y negro*. Creo que Jean Prévost lo manifestó: el «gran mundo», del que Octavio trata a toda costa de huir, es el mismo al que, años más tarde, Julián Sorel se esforzará por entrar, con voluntad tan robusta como frustránea.

Por la brecha que la altivez de Matilde consiguió abrir en la fortaleza del diletante, habían penetrado ya, hasta el corazón de Stendhal, muchos elementos contradictorios, de simpatía, de gracia, de humanidad. Durante las noches que las recepciones mundanas o literarias no le robaban íntegramente, podemos figurárnoslo combatiendo contra sí mismo en su pequeño cuarto de la calle de Richelieu. De sus adversarios de juventud (la mentira de la provincia y la mecanización de la burocracia) había escapado o por la derrota o merced a la colaboración de dos aliados poco honorables: el alejamiento y la hipocresía. La necesidad de utilizar la mentira propia, que le ayudaba, contra la mentira ajena, que se esforzaba por deformarle, redujo a Stendhal, desde muy joven, a cifrar los mensajes más hondos de su verdad.

Un crítico de la calidad de Albert Thibaudet no vacila ante la doblez pertinaz de Stendhal. Lo ha leído con suficiente penetración para no confundir el conocimiento con el respeto. Sabe que Beyle pasó lo más íntimo de su vida en proteger su ternura con una serie de antifaces intercambiables, como los que admiraba —en su amada Italia— en los bailes de carnaval. Indaga lo que un tipo como Julián Sorel debe a un tipo como Tartufo. Y, en apoyo de los comentarios del señor Arbelet, escribe un artículo *(Stendhal y Molière)* del que recojo estas observaciones, que considero muy pertinentes: «Stendhal detestó las formas bajas de la hipocresía... Pero la vida secreta, la disimulación forzosa y la hipocresía impuesta que habían depositado y dejado en él las molestias de la niñez lo inducían a solidarizar con las energías más bellas esas fundaciones ocultas y esas bodegas disimuladas. Bodegas que guardan, después de todo, algunas de las mejores botellas stendhalianas.»

Ningún hombre menos fácil de aprehender. Se inclina, ostensiblemente, ante las tradiciones que más detesta. Firma sus cartas con nombres imaginarios —«Don Flegmo», «Le Baron Dormant»— o muy reales, pero no suyos, como Jules Janin o

Alphonse de Lamartine. Alberthe de Rubempré, con quien inicia en 1829 un brevísimo idilio, aparece, en sus notas íntimas, como «Madame Azur». Le encanta embaucar a sus lectores. Declara que estuvo en Eylau, cuando sabemos que el hecho es falso. Cuenta un diálogo que, según dice, sostuvo con Napoleón —y nada nos garantiza de que el diálogo haya sido cierto. La provincia le impuso un pliegue, que el diletantismo consolidó. En efecto, ¿cómo mantener su «egotismo» dentro de un mundo en el que la exageración de los sentimientos era ley de la urbanidad y condición temporal del arte? Si hubiese nacido en París, durante la juventud de Montesquieu, no habría acaso tenido Stendhal que engañar tanto a sus coetáneos. Pero provinciano y, a la vez, antirreligioso, humorista y enamorado de las pasiones, cosmopolita y archifrancés, el personaje de *Henri Brulard* habría acabado por ser exclusivamente un criptógrafo de sí mismo, de no poseer, como poseía, junto con todas estas incompatibilidades interiores, una curiosidad casi morbosa por la verdad y un talento singular para descubrirla.

He ahí el secreto de la paradoja que Stefan Zweig analiza en su estudio sobre el autor de *Lamiel*. «Miedoso —escribe— frente a la vida, tímido ante las mujeres, escondido detrás del baluarte de su disimulación, se vuelve valiente al tomar la pluma. No lo detiene, entonces, ninguna traba. Al contrario. Cada vez que encuentra una resistencia en su propio yo, se apodera de ella —para disecarla con la mayor objetividad. Lo que más le estorba en la vida es lo que, en el terreno psicológico, sabe domar mejor.»

Gracias a su lucha deliberada contra el tedio de la provincia y la sujeción de la burocracia; gracias, por otra parte, a su involuntaria acción contra el diletante que se jactaba de ser, Beyle ha concluido por darse cuenta de la importancia que tienen, en el lago aparentemente quieto de ciertas almas, esos islotes que nunca afloran al azul de la superficie, escollos hechos de orgullos no confesados, de pudores indescriptibles, de rencores anónimos y de ambiciones irrealizables. Anticipándose a Freud, ha aprendido a tocar, en sus relieves más finos, la oceanografía del subconsciente. Anticipándose a Bergson, sabe que, en cada uno de nuestros actos, se descargan —a veces con brutal vehemencia— los acumuladores de la memoria. Anticipándose a Proust, nos revela, en fin, que los tesoros más luminosos de la memoria son aquellos que, por espacio de muchos

años, el olvido resguarda y salva de la deterioración cotidiana de los recuerdos.

El instrumento literario de Stendhal se encuentra a punto. Puede emplearlo ya sin reservas. Y va a emplearlo, precisamente, como una depuración de los vicios que ha contraído en su combate diario contra esos tres adversarios tan perspicaces: la provincia, la burocracia y el egotismo. Escribe una gran novela: *Rojo y negro*. En sus 75 capítulos examinará minuciosamente todos los mecanismos de la hipocresía de Grenoble, todas las deformaciones de la costumbre y todas las equivocaciones en que incurre la voluntad cuando no alcanza a fijarse —a tiempo— sus propios límites.

No es el momento de describir a Julián Sorel. Ya le encontraremos cuando tengamos que auscultar a los héroes de las más significativas obras de Stendhal. Saludémoslo por ahora, como a uno de los seres que más poderosa influencia ejercieron sobre su autor. La tesis de Pirandello no es solo válida en el teatro. Es aplicable, igualmente, a la poesía y a la novela. Hay personajes imaginarios que buscan a su escritor. Si el escritor da con ellos y los define, no será ya después el que era antes de concebirlos. Al engendrar a Julián Sorel, Stendhal cerró la puerta a muchos fantasmas de adolescencia y levantó un dique contra su propio diletantismo. El hecho de que *Rojo y negro* haya aparecido en 1830, el año en que Víctor Hugo ganó la batalla de *Hernani,* es, para mí, muy revelador. Simultáneamente, las letras francesas ofrecían así a los lectores el veneno romántico —y su antídoto más enérgico: la estampa a colores de doña Sol y el aguafuerte de la señora de Rênal, el entusiasmo y la crítica psicológica, el contorno pintoresco, elástico y musical— y el esqueleto sobrio, geométrico, incorruptible...

Con *Rojo y negro* da fin el tercer capítulo de la experiencia vital de Stendhal. Vencida la burocracia por la pobreza, y minados, por la creación voluntaria, el espíritu provinciano y las tentaciones morosas del diletante, iba a principiar, con el cuarto acto, la pugna última, la campaña definitiva. Campaña tanto más dura cuanto que Stendhal no tendría ya que librarla contra un solo enemigo de mil cabezas: el reaccionarismo político de la Europa que regía la Santa Alianza, sino contra una auténtica

coalición. Porque, de pronto, al adversario que indico, las circunstancias agregan de nueva cuenta los mismos que, en *Rojo y negro,* Stendhal había ciertamente vencido, mas no anulado.

El gobierno le nombre cónsul en Civitavecchia. Se trata de una población que, a pesar del sortilegio de Italia, es un rincón de ámbito provinciano. Resucitan, en sus calles, los duendes de Grenoble. Como cónsul, la burocracia vuelve a abrumar a Stendhal con toda su impedimenta de informes, de circulares, de notas y de expedientes. Lejos de París y de los cenáculos donde la charla le permitía no encerrarse demasiado en su intenso «yo», su egotismo recobra el vigor de antaño.

Sin embargo —y a pesar de lo desigual de la lucha— acabará por triunfar en ella. Desde el día en que se hace cargo del consulado de Francia en Civitavecchia hasta aquel 23 de marzo de 1842, en el que muere Stendhal, once años pasan. Son, sin duda, los más solitarios y difíciles de su vida; pero son, asimismo, los más fecundos. Veamos la lista de sus obras: en 1832, *Recuerdos de egotismo.* De 1834 a 1835, *Luciano Leuwen.* De 1835 a 1836, la *Vida de Henri Brulard.* En 1838, *Memorias de un turista* y *Viaje al Mediodía de Francia.* En 1839, las *Crónicas italianas* y su novela más bella, *La Cartuja de Parma.* Finalmente, de 1839 a 1841, *Lamiel* e *Ideas italianas sobre algunos cuadros célebres.* Nueve libros, de los cuales Stendhal publicó solo cuatro: *Memorias de un turista,* la *Cartuja,* las *Crónicas* y las *Ideas sobre algunos cuadros célebres.* Los otros fueron editados después de su muerte.

En todos estos trabajos, la personalidad de Stendhal se define, pero en dos cauces opuestos. Por una parte —en *Luciano Leuwen,* en las *Crónicas,* en *Lamiel* y especialmente en *La Cartuja de Parma*— el novelista alcanza su mayor grado de perfección. Por otra parte, el diletante hace de las suyas —¡y con qué inimitable talento!— en textos como los del *Henri Brulard* y los *Recuerdos de egotismo.* Beyle ha derrotado, a la postre, a sus tres adversarios exteriores: la provincia, la burocracia y los prejuicios del reaccionarismo político que le ofende. Pero, por lo que concierne al diletante —esto es: al adversario interior—, ha optado por aceptar una alianza muda. Regocijémonos, después de todo, ya que esta situación nos brinda hoy oportunidad para disfrutar a la vez de la seducción eterna de la *Cartuja* y de las verdades crueles de *Henri Brulard.*

Los acontecimientos de este capítulo —el último de su his-

toria— pueden contarse en pocas palabras. Requeriría, sin embargo, un volumen quien pretendiese describirlos como merecen. Aceptemos la brevedad. De 1831 a 1836, Stendhal atiende —más mal que bien— los asuntos consulares confiados a su despacho. Civitavecchia le aburre. En París, el Ministerio no tiene fe en sus habilidades de diplomático. Cuando trata de mezclar a sus oficios algún informe político interesante, sus superiores se encargan de hacerle sentir que está invadiendo un campo que no es el suyo. Por fortuna, Roma no se halla lejos de su cárcel de funcionario. Visitarla es posible, a pesar de los burocráticos Argos que le vigilan. Con alguna frecuencia va a Siena, a cortejar a una *signorina*, Giulia Rinieri, a quien trató íntimamente en París en 1830, con quien pretendió casarse y de la cual recibió el 9 de abril de 1833 una carta que puso fin para siempre a sus esperanzas matrimoniales. En Civitavecchia, su interlocutor obligado es un subalterno, cierto Lisímaco Mercurio Tavernier, mitad griego y mitad perverso, con más de Mercurio que de Lisímaco, que le denuncia cada vez que se va de viaje, lo amenaza con dimitir cada vez que no están de acuerdo y a quien, para seguir escribiendo él lo que más le importa, Stendhal no puede ni confiarse del todo ni eliminar. En Roma, está Roma misma: sus palacios, sus calles y sus teatros. Pero Stendhal no tiene ya la avidez de la juventud. En 1833 cumple cincuenta años. Se escapa una temporada a París. Para regresar a Civitavecchia, toma un barco en Lyon. Encuentra a bordo a Jorge Sand y a Musset. Jorge Sand nos ha dejado un perfil de lo que era, a la sazón, el novelista de *Rojo y negro*. Hablaron de Italia —adonde la pareja se dirigía. Stendhal no les disimuló los desencantos que ese país —tan querido— les reservaba. Les anunció que se verían privados de una conversación agradable y de todo lo que, a su juicio, da algún precio a la vida: los libros, los periódicos, las noticias; en suma, la actualidad. Sand concluye: «No creo que sea un hombre malo. Se esfuerza demasiado en dar la impresión de serlo, para serlo efectivamente.»

Una tentación amorosa le espera todavía en Roma. Es la condesa Cini, a quien persigue por saraos y bailes y cuyo nombre, merced a una serie de deducciones stendhalianas (Cini, Cenere, *cendres* en francés, *cenizas* en castellano), nos ofrece el mejor emblema de la decadencia física del autor. La condesa debe tener sus razones para preferir a un galán más joven y

más apuesto: don Felipe Caetani. Stendhal admite su ruina. Al margen de un libro, apunta: «Sacrificio hecho. Condesa Sandre. 8-17 de febrero de 1836.»

Le queda una amante, que ningún don Felipe podría arrancarle. Es la mujer ideal de Stendhal: apasionada y colérica, irónica y piadosa, noble por la cuna, pero más aún por el don violento a las exigencias continuas de su entusiasmo. Habéis reconocido probablemente a la duquesa Sanseverina. En verla subir y bajar por los laberintos de las conjuraciones de Parma, invirtió Stendhal los postreros talentos de una imaginación psicológica sin igual. Con ella, se acerca por fin la gloria que tanto quiso. La aparición de *La Cartuja* no suscita inmediatamente un coro de elogios públicos. Pero un solo artículo —de Balzac— es la recompensa más anhelada y confortadora. ¡Y qué artículo generoso! Con la amplitud del genio, Balzac no mide sus felicitaciones. «*La Cartuja de Parma* —afirma— es en nuestra época la obra maestra de la literatura de ideas... El señor Beyle ha hecho un libro en que lo sublime estalla capítulo por capítulo. A una edad en que los hombres rara vez hallan temas grandiosos —y después de haber escrito una veintena de volúmenes extremadamente espirituales—, ha producido una obra que no puede ser apreciada sino por almas y seres verdaderamente superiores.»

Stendhal —que había disfrutado de unas largas vacaciones en Francia entre 1836 y 1839— vuelve a París en 1841. ¿Presiente, acaso, su fin? No lo sabemos. Alguien observa que, en sus cuadernos autobiográficos, figura esta frase: «No hay ridículo en morir en la calle...» Así fue como cayó, el 22 de marzo de 1842, víctima de un ataque de apoplejía, cerca del edificio en que estaba instalado, entonces, el Ministerio de Relaciones Exteriores de su país. Murió a las dos de la mañana del día siguiente, 23 de marzo.

Con él desapareció uno de los espíritus más lúcidos de las letras universales; un ser que penetró, antes que muchos pedantes borlados y doctorados, en los misterios de la voluntad y el dolor del hombre; un novelista que hizo de la novela un prodigioso instrumento de precisión para descubrir las corrientes originales de la conciencia; un diletante, sí, pero incomparable, por el valor con que edificó su libertad y creó la de sus héroes más definidos; un ciudadano del siglo XX, perdido

entre la ola oratoria del XIX. En síntesis, un maestro en el arte de percibir, inventándola, la existencia.

En estas notas me propongo estudiar su obra, su pensamiento, su influjo cada día más perceptible. Pero no me resigno a concluir esta exposición sin releer lo que considero el testamento íntimo de Beyle:

«¿Qué he sido? ¿Qué soy? —se interroga, en una página dolorosa.

»Paso por hombre de mucho ingenio, muy insensible, cínico incluso. Y veo que he vivido ocupado constantemente por amores infortunados.

»¿Qué he sido? ¿Hombre ingenioso, o necio? ¿Valeroso o cobarde? Y finalmente y en síntesis, ¿dichoso o infeliz?»

No intentemos contestar en seguida a estas tres preguntas. Una fórmula, por elocuente que pareciese, resultaría prematura. Y cuanto más elocuente, sería menos stendhaliana... Participemos mejor con él en su propio examen.

¿Cómo precisar la antinomia que he advertido siempre en el autor de *Armance* y de *Rojo y negro*? De un lado, Stendhal, el novelista, obligado por la técnica de su arte a salir de sí mismo a cada momento y dejarse arrastrar por los personajes que su alma crea. Del otro lado, Beyle, el insaciable descubridor de su «yo» difícil, férvido y vacilante, enamorado ayer de Angela Pietragrua, hoy de las vírgenes del Correggio, mañana de la condesa Cini y, siempre y en todas partes, de la aventura. De esa aventura que para él tiene un nombre hermoso y se llama Italia.

En ciertas horas de su existencia, Stendhal y Beyle convivieron amablemente. El diletante dejaba entonces que el novelista se divirtiese en reconstruir determinadas anécdotas tenebrosas de un Renacimiento hecho de orgullo, ambición y sensualidad, como la historia de los Cenci, de Vittoria Accoramboni o de la duquesa de Palliano. ¡Qué delicia escribir así, sin tener que sentirse autor, hombre de letras profesional! A los héroes descubiertos por Beyle en los archivos de Milán o de Mantua, Stendhal se encarga de «naturalizarlos» *ex oficio*, como cónsul de las letras francesas que es, en las tierras de sus *Crónicas italianas*.

Ambos, el diletante y el novelista, sintieron siempre una admiración singular por los tipos y las costumbres del siglo XVI. El novelista, sin embargo, no insiste mucho. En aquellos episodios sangrientos, lo que le atrae no son «las posibilidades literarias», como apunta certeramente Daireaux, sino «el acento, el color, el gesto que resume un estado, traduce un carácter y caracteriza una época». El diletante está satisfecho con este respeto del escritor para el dato exacto, revelador de una era que él explora también, con júbilo irreprimido. Beyle y Stendhal trabajan aquí de acuerdo. Pero este acuerdo no se repite muy a menudo. Lo normal es que Stendhal, en sus novelas

largas —que son sus obras fundamentales—, se vea forzado a imponer a Beyle un poco de discreción. Y que, en sus ensayos de introspección biográfica —como *Henri Brulard*—, Beyle elimine a Stendhal lo más posible. Por consiguiente, esas piezas fundamentales *(Rojo y negro, La Cartuja de Parma* y *Luciano Leuwen)* se nos presentan como los trofeos de un novelista que ha vencido por fin a su diletante. Son tres victorias de Stendhal sobre su doble. Veamos ahora cómo conquistó esas victorias un prosador a quien algunos denominaron húsar romántico.

Si recordamos que Stendhal sirvió en las filas de Bonaparte, podremos decir que la primera de las obras citadas *(Rojo y negro)* fue su Austerlitz. Victoria rápida y deslumbrante, que afianzó su destino, como dueño de una manera absolutamente propia de gobernar el arte de la novela. La segunda *(La Cartuja de Parma)* puede haber sido, como Marengo, una batalla librada en dos tiempos —aunque no perdida, como Marengo, en ninguno de ellos—. La tercera *(Luciano Leuwen)* merece ser comparada con operaciones militares mucho más técnicas, igualmente brillantes, pero de consecuencias tal vez menos decisivas. Pienso, al nombrarla, en alguno de esos combates ganados por Napoleón durante la campaña de Francia, antes de los adioses solemnes en la escalera de Fontainebleau.

Rojo y negro es la novela de la energía juvenil. Stendhal tomó su asunto de la realidad inmediata. En la ciudad de Brangues, del Departamento de Isère, habitaba un joven de cuna humilde: Antonio Berthet. Su inteligencia lo señaló en muy temprana edad a la atención del cura de su parroquia, quien lo hizo ingresar en el seminario. Su estancia en aquel establecimiento se vio acortada por las molestias de una salud relativamente precaria y las veleidades de un temperamento irremediablemente colérico. Al salir de ahí, el señor Michoud de la Tour le ofreció el cargo de profesor de sus hijos. La esposa del señor Michoud, bastante mayor de edad, parece haber tenido con Berthet relaciones que no eran precisamente las que correspondían a sus esfuerzos de educador. Por motivos que ignoro, tales relaciones hubieron de interrumpirse y, poco después, Berthet fue recibido en el seminario de Grenoble, más importante y famoso que el instituto inicial de su mocedad. Tampoco en este permaneció muy tranquilo nuestro

ávido impertinente. El azar le condujo —una vez más como preceptor— hasta la residencia de una familia de cierta alcurnia: la del señor de Cordon. Lo primero que hizo en su nuevo nido fue enamorarse, no ya de la propietaria, pero sí de su hija. Expulsado de un hogar que no había sabido agradecer, Berthet atribuyó sus constantes fracasos a la señora Michoud. El 2 de julio de 1827 esta dama oraba en la penumbra de la iglesia de Brangues. Berthet disparó contra ella la pistola de que iba armado. Sentenciado a muerte el 15 de diciembre del mismo año, el agresivo sujeto subió al patíbulo el 23 de febrero de 1828.

Hasta aquí los elementos que la «Gaceta de los Tribunales» proporcionó a Stendhal como base para el argumento de *Rojo y negro*. Los principales personajes eternizados por su relato figuran en la rápida relación que acabo de mencionar. En la novela, la señora Michoud es la señora de Rênal, la familia Cordon ostenta el apellido La Mole y vive en París, la señorita de Cordon se ha convertido en Matilde y la población de Brangues se llama Verrières. En cuanto a Antonio Berthet es, hoy, el audaz por antonomasia, el discípulo del emperador, el egoísta y tremendo Julián Sorel.

Resulta sorprendente la sumisión con que Stendhal copia los hechos ciertos. Se ha dicho que semejante sumisión emanaba de una carencia absoluta de fantasía. No lo discuto; aunque desconcierta creer que careciese de fantasía hasta tal extremo quien, con los datos escuetos de una gaceta, compuso una de las fábulas más atrayentes del siglo XIX y una de las mejores novelas de las letras universales. Sin embargo, hay que admitirlo sin eufemismos: Stendhal no inventó el argumento de sus grandes máquinas psicológicas. En *Rojo y negro*, inmortalizó la noticia de un crimen contemporáneo. En *La Cartuja de Parma* aprovechó una multiplicidad de materiales que no eran suyos: *Mis prisiones*, de Silvio Pellico, la vida de Benvenuto Cellini, las memorias del conde Andryane y, principalmente, una antigua crónica: los *Orígenes de la grandeza de la familia Farnesio*. De esta crónica dice Henri Martineau que «parece el cañamazo de una *Cartuja* todavía descarnada». «Con el apoyo de su amante Roderico, de la familia Borgia, Vannozza Farnesio, graciosa y bella, hace la fortuna de su sobrino Alejandro. Preso durante mucho tiempo en el castillo de Santo Angel, por haber raptado a una joven roma-

na, Alejandro logra escaparse y obtiene el capelo de Cardenal.» Basta haber hojeado *La Cartuja de Parma* para percibir que Vannozza es la duquesa Sanseverina y que Alejandro Farnesio es Fabricio del Dongo.

El caso de *Luciano Leuwen* resulta más sintomático todavía. Aquí, Stendhal no se tomó siquiera el trabajo de ir a buscar su tema en las columnas de una gaceta de ayer o en los pergaminos de una crónica de anteayer. Cierta amiga suya, la señora Gaulthier, plumífera por amor —o simplemente por ocio—, le entregó en 1833 el manuscrito de una novela que había titulado *El teniente.* La autora deseaba que su compatriota examinase aquel desabrido engendro. De regreso en Civitavecchia, Stendhal (que, como cónsul, se aburría varios días por semana: los que no podía pasar en Roma) se resignó a leerlo por fin. Dirigió entonces a su lejana amiga una carta que es a la vez un modelo de hipocresía y una lección de crítica maliciosa.

«He leído *El teniente* —le dijo, el 4 de mayo de 1834. Convendría volver a copiarlo en su integridad y que, al hacerlo, pensara usted que está traduciendo algún libro teutón. El idioma, a mi ver, es horriblemente noble y enfático... No sea perezosa, puesto que escribe usted solamente por el placer de escribir. Habrá que dialogar todo el final del segundo cuaderno: Versalles, Elena, Sofía, las comedias de sociedad. Todo ello resulta muy denso como relato. El desenlace es pobre. Oliverio da la impresión de estar cazando millones. Cosa admirable en la realidad, porque el espectador se dice: 'cenaré en casa de ese hombre', pero infame en una lectura... Urge borrar en cada capítulo por lo menos cincuenta superlativos. No hay que escribir jamás: 'la pasión ardiente de Oliverio'. El infeliz novelista debe tratar de hacernos creer en esa *pasión ardiente,* pero sin decírnoslo.»

Nada en esta epístola acibarada deja entender que Stendhal se hallaba dispuesto a escribir, a su modo, el relato de la señora Gaulthier. Sin embargo, esa es la labor que lo absorbe durante meses. Gracias a ella podemos hoy deleitarnos con la tercera de sus novelas fundamentales.

Como acabamos de verlo, Stendhal trabajó, en sus obras maestras, sobre documentos humanos que no se esforzó por imaginar. Es decir —para continuar el símil—, libró las principales batallas de su carrera artística en campos previamente

delimitados por ese colaborador, con apariencias de adversario, que es el asunto impuesto —por el azar, por las circunstancias o por lo que creemos habitualmente el poder de la realidad.

¿Querrá esto significar que Stendhal no fue un creador de originalidad auténtica y vigorosa? En manera alguna.

Hay escritores que ponen su orgullo en la invención de los argumentos de sus relatos o de sus dramas. Hay otros, en cambio, y no de los menos excepcionales, que adoptan un tema ajeno y lo recrean de todo a todo, merced a la forma en que lo conciben, lo desarrollan y lo realizan. Cuando hablo de forma no pienso en el estilo externo de la composición, que —en el caso de Stendhal, según lo comprobaremos más tarde— fue de una sobriedad próxima a la pobreza. Pienso, más bien, en lo que podríamos definir como el estilo interno de la novela o de la tragedia: la solidez de su estructura lógica y psicológica, el arte de percibir los caracteres por las acciones y no por las descripciones, la fuerza de valorización humana que implica a veces el estudio de un defecto, o de una virtud. En este sentido, Stendhal fue un maestro sólo comparable con los más grandes: en Rusia, con Tolstoi y con Dostoyevski, en Francia con Balzac, en Inglaterra con Carlos Dickens. Y no digo que con Cervantes en España, porque Cervantes es más todavía que un novelista egregio.

La originalidad del asunto constituye, sin duda, un incentivo real para muchos lectores y espectadores, aunque no acaso para los de espíritu más agudo. Los trágicos griegos compusieron sus piezas más admirables alrededor de unos cuantos temas que la mitología les deparaba. Shakespeare utilizó en sus mejores dramas trozos de historia o fábulas difundidas por otras literaturas. Racine y Goethe hicieron lo propio. Y a ninguno de ellos se les ha reprochado esta inclinación como artificial desdén por el argumento humano ni como anemia de la imaginación creadora que poseían.

Entre nosotros, cabe citar también los casos de dos escritores contemporáneos, de muy distinta filiación y diverso estilo. Alfonso Reyes, a quien debemos una soberbia *Ifigenia* en verso, en cuya trama el autor supone —según él mismo nos dice— «a diferencia de cuantos trataron el tema desde Grecia hasta nuestros días», que, «arrebatada en Aulide por la diosa Artemisa a las manos del sacrificador, Ifigenia ha olvidado ya su

vida primera e ignora cómo ha venido a ser, en Táuride, sacerdotisa del culto bárbaro y cruel de su divinidad protectora». Y Agustín Yáñez, quien —«como escalas de adolescencia»— revive, en su bello libro *Archipiélago de mujeres*, a los personajes de Alda, Melibea, doña Endrina, Desdémona, Oriana, Isolda y doña Inés, sin por eso perder espontaneidad y muy mexicano encanto.

Puesto a escoger entre la originalidad de las situaciones y la originalidad de las respuestas que el hombre da a tales situaciones, hay novelistas —como Stendhal— que optan por la segunda. Y aciertan en esa opción. He resumido, en párrafos anteriores, los elementos del crimen perpetrado en Brangues por Antonio Berthet, en 1827. Quien haya leído *Rojo y negro* percibirá dos conclusiones: En primer lugar, que *Rojo y negro* no añade nada, o casi nada, en materia de hechos, a la «Gaceta de los Tribunales», donde la noticia del crimen se publicó. Y, en segundo lugar: que, entre los datos comentados por la «Gaceta» y la novela de Stendhal, media un abismo. ¿Cómo era Antonio Berthet? ¿Cómo conquistó a la señora Michoud? ¿Por qué escapó del seminario? ¿De qué argucias hubo de valerse para seducir a la señorita Cordon? ¿Qué sentimientos le llevaron a disparar contra su primera amante en el interior de la iglesia de Brangues?... A estas preguntas —y a muchas otras— responde Stendhal con una verdad que pudo no ser la de Berthet, pero que es ya la nuestra y que será en lo sucesivo la de todos aquellos que se asomen al vértigo en que Julián Sorel hizo y deshizo su voluntad.

Los *Orígenes de la grandeza de la familia Farnesio* son muy interesantes. Pero, entre los fantasmas que andan por esas páginas esquemáticas y la actualidad de Fabricio del Dongo o del conde Mosca hay, igualmente, un profundo abismo. Aquellos, los que históricamente tuvieron brazos y manos, cárceles y aventuras, no son ya en la crónica de sus vidas sino símbolos huecos, nombres extintos, cifras de caracteres y de presencias que no podemos resucitar sino de manera muy arbitraria y siempre sujeta a errores. En cambio, los personajes de *La Cartuja de Parma* están en el libro de Stendhal inmortales y palpitantes, con la actitud exacta que logró darles su creador, dotados por él de esa vida eterna que el arte otorga y que no es, por cierto, como la nuestra, devenir sólo, mudanza y muerte de cada instante dentro de un cauce que limitamos

si lo llamamos nuestro destino. El personaje vivo camina así de la verosimilitud al esquema y de la realidad a la abstracción, en tanto que el personaje creado por el artista va de la abstracción a la realidad y del esquema a la verosimilitud.

Ahora bien, crear es amar, amar lo que se crea. De ahí que, para explicar el proceso de la creación artística en el caso de Stendhal, lo más indicado sea recordar lo que el propio Stendhal nos dijo, en uno de sus más penetrantes volúmenes, acerca de otro proceso análogo: la formación del sentimiento erótico, en los hombres y en las mujeres. La tesis stendhaliana, deliciosamente descrita en su libro sobre *El amor,* se conoce hoy en psicología con el nombre de cristalización. Releamosla. Y veamos cómo se aplica a toda la producción novelesca del autor de *Luciano Leuwen* y cómo nos explica, no solo el hecho de que Stendhal no haya inventado los argumentos de sus novelas, sino que haya necesitado encontrarlos previamente confeccionados, por la fantasía de alguna amiga, como la señora Gaulthier, o por la imaginación —mucho más experta y precisa— de la existencia.

Escribe Stendhal, en el segundo capítulo de *El amor:* «En Salzburgo, se arroja a las profundidades abandonadas de las minas de sal una ramita de árbol, deshojada por el invierno. Dos o tres meses después, se la extrae, y está cubierta de cristales brillantes. Las ramas más pequeñas... se hallan adornadas por una infinidad de diamantes móviles y deslumbradores. No se puede ya reconocer la ramita primitiva. Llamo cristalización a esa operación del espíritu merced a la cual, de todo lo que se le presenta, obtiene un descubrimiento: el de que el objeto amado posee nuevas perfecciones... Este fenómeno, que me permito nombrar cristalización, proviene de la naturaleza, que nos obliga a buscar placer..., del sentimiento de que los placeres aumentan con los méritos del objeto amado, y de la idea: ella me pertenece.»

Insatisfecho con estas explicaciones, Stendhal, en una nota al capítulo XV, vuelve muy pronto a manifestarnos: «Entiendo por cristalización cierta fiebre de imaginación que a un objeto —a menudo bastante ordinario— nos lo vuelve desconocido y lo convierte en un ser aparte.» Además, en otra nota —modesta y breve, pero esencial para comprender y estimar

a Stendhal— nos revela su concepción estética más recóndita: «La belleza, exclama, no es sino la promesa de la felicidad.» En la frase que cito, la palabra promesa está subrayada por el autor.

No defiendo la tesis de Stendhal; me contento con exponerla. Sé que algunos pensadores la encuentran falsa. Ortega y Gasset manifiesta, incluso, que su fealdad es superlativa. «Tal vez lo único que de ella podemos salvar —escribe— es el reconocimiento implícito de que el amor es, en algún sentido y de alguna manera, impulso hacia lo perfecto. Por ello cree Stendhal necesario suponer que imaginamos perfecciones...»

Acaso podría contestarse al autor de *El tema de nuestro tiempo* que, como narrador que era singularmente (él lo declara «archinarrador ante el Altísimo»), Stendhal se interesó no tanto en filosofar acerca del amor cuanto en anotar determinadas observaciones, muy personales y muy concretas, respecto a los problemas psicológicos que plantea la descripción del amor a los novelistas. Por ejemplo: entre dos seres considerados en un relato, el desamor inicial y absoluto de uno puede resultar, para el otro, menos desesperante que la dádiva de un amor de distinta especie que el sentimiento que a él le anima. El que ama con pasión sufrirá mucho, sin duda, de no verse correspondido; pero ese sufrimiento, noble después de todo, no es comparable con las mil vejaciones que le impondría —a menudo sin darse cuenta— quien respondiese a su amor exclusivamente por capricho, lástima o vanidad.

En uno de los casos extremos (la indiferencia definitiva de la persona amada) la novela, como novela de amor, concluye antes de principiar. Y si no concluye como novela, es porque se convierte, de novela de amor que intentaba ser, en novela del fracaso amoroso. Lo cual puede orillar al autor a imaginar como desenlace el suicidio o el desmoronamiento gradual del amante no realizado. Esta última es la solución dada por Fromentin a su *Dominique*.

En el otro de los casos extremos (el del amor compartido en un plano idéntico de los que Stendhal distingue en su escala psicológica de valores: vanidad, gusto, pasión) la novela de amor, como tal, concluye también de hecho. Porque cuando dos amantes logran poseerse dentro de esa correspondencia perfecta de sentimientos, lo probable es que sean felices.

Y ¿quién se atrevería a escribir la historia de una dicha amorosa en trescientas páginas?

Entre esos límites (el de la completa carencia de amor en uno de los agentes de la novela y el más insólito: la identidad de la temperatura amorosa en los dos agentes) se sitúa el campo de la novela de amor propiamente dicha. Esto es lo que el libro de Stendhal nos ayuda a comprender todavía hoy.

Podría también replicarse a Ortega lo que Martineau observa muy pertinentemente. «Los contemporáneos —afirma— se equivocaron y no vieron en *El amor* sino un manual un tanto pretencioso y atiborrado de teorías generales, cuando no era, en sus mejores capítulos, sino una cosecha de confidencias. Stendhal mismo lo reconoció así al expresar, desde el principio del libro: 'Quiero imponer silencio a mi corazón, que cree tener mucho que decir. Tiemblo continuamente de haber escrito un suspiro, cuando creo registrar una verdad'.»

Escribir un suspiro... Hay veces en las que Stendhal, que no cuidaba nunca su estilo, tropieza así con hallazgos magníficos de expresión. La frase que subrayo me ha recordado siempre un acierto de Enrique Heine, muy celebrado por los lectores de las *Noches florentinas*. El poeta describe al compositor italiano Bellini. Y esta es la silueta que traza de él: «Su andar era tan elegíaco, tan etéreo... Toda su persona parecía un suspiro con escarpines.»

Suspendo la digresión. No mencioné todos estos textos con el propósito de apuntalar la tesis beyliana. Me interesaba advertir, más bien, cómo en la creación novelesca, según Stendhal la practicó, el argumento —aunque indispensable— no vale jamás por sí mismo, sino por las operaciones de cristalización psicológica a que da lugar en la mente del escritor. La fantasía que importa a Stendhal no es esa, del primer grado, que un Ponson du Terrail suele demostrar mucho más en sus producciones y que consiste en inventar la trama del relato, sus episodios, sus incidentes, todo lo que la vida nos da y que, siendo vida, no es obra de arte. La imaginación de Stendhal, por el contrario, es una imaginación de segundo grado. Se apodera del hecho enjuto y lo reviste con una insólita floración de observaciones tan deslumbrantes y movedizas como las gemas translúcidas de Salzburgo.

Esta misma comparación me parece, a la postre, impropia. Porque Stendhal no enjoya con diamantes verbales y con me-

táforas la rama deshojada del argumento que se le tiende. La metamorfosis que impone a la realidad es de índole más profunda. El hecho, que la existencia le proporciona, no sale de su fábrica psicológica embellecido por una cristalización exterior, que sería solo retórica vestidura. Sale transfigurado, explicado y justificado merced a una comprobación interior y a una renovación de todas sus partes; comprobación y renovación que no se contentan con agregar a lo gris de la superficie una iridiscencia vana y un epidérmico lujo de incómodas pedrerías.

Entre el amor y la creación artística, existe una diferencia, a pesar de todo. El amor cristaliza las modalidades de un ser sobre cuyo fondo ético no ejerce el amante, de hecho, ningún poder radical de transmutación. Por mucho que Calisto idealice a Melibea, Melibea continuará siendo Melibea hasta que la tragicomedia llegue a su término. En cambio, el novelista actúa sobre ese fondo ético que el amor cristaliza, pero no altera sustancialmente. La rama del acontecimiento que nos describe no es, para el novelista, un simple pretexto de orfebrería. No le basta decorarla. Tiene que rehacerla. Sorel no es un Berthet sublimado. Ni la Sanseverina es tampoco una Vannozza constelada de tropos y de adjetivos. Sorel es Sorel. Y no lo sería tan plenamente si no hubiese absorbido por completo, en su personaje, la materia íntima de Berthet. La Sanseverina es la Sanseverina. Y resultaría imposible encontrar ya en ella el menor átomo de Vannozza, por insistentemente que lo buscáramos.

Así establecido el procedimiento de recomposición de la realidad que caracteriza a la novelística stendhaliana, podremos apreciar más gustosamente sus producciones definitivas. Sería vano pretender determinar cuál es la mejor. Es cierto, *Luciano Leuwen* no se coloca en el mismo plano en el que estamos acostumbrados a ver *Rojo y negro* y *La Cartuja de Parma.* Stendhal trabajó probablemente más en este relato que en las dos obras magistrales que todo el mundo conoce. *Luciano* es más bien un puente entre la primera y la última. El autor —cuya intención inicial fue la de reescribir *El teniente* de la señora Gaulthier— se enfadó pronto de aquella empresa, se interesó por el tema y rehizo varias veces sus propios planes.

El título mismo del libro no llegó a imponerse en su espíritu de manera determinante. Osciló hasta su muerte entre *Luciano Leuwen* y *Amaranto y negro;* pero le habían atraído también *Rojo y blanco, El cazador verde* y *Naranja de Malta.*

Las recomendaciones testamentarias que dejó, para proteger la suerte de este manuscrito, demuestran la importancia que, en su fuero interno, le atribuía. La obra, publicada imperfectamente en 1855, no obtuvo los honores de una presentación formal sino en 1894. Aun entonces, los editores no siempre pudieron mostrarse fieles al texto del novelista. Hubo que esperar a que la casa Champion diese a la estampa ese texto, en 1926 y 1927, para conocerlo en su integridad. Ello explica el retraso de la crítica, que ha dedicado mayor atención a *Armance* y a las *Crónicas italianas,* cuando no a *Lamiel,* obra póstuma, como *Luciano Leuwen.* A pesar de tan múltiples infortunios, esta merece un capítulo especial en la historia de las creaciones de Stendhal. Luciano es Beyle. Y su amor por la señora de Chasteller es el amor de Beyle por Matilde Viscontini. Hay en el relato un análisis de la desventura amorosa que resiste la comparación con las páginas más aceradas de los otros libros de Stendhal. Reconozco sin embargo que, en *Luciano Leuwen,* el autor no alcanzó ni la tensión dramática de *Rojo y negro* ni la gratuidad alada de *La Cartuja.* Acaso las razones de lo que indico estriban en dos circunstancias que me interesa anotar aquí. Desde el punto de vista artístico, Stendhal no se alejó suficientemente de la esfera sentimental en que hizo vivir a sus personajes. Luciano se parece a Beyle excesivamente. El mismo lo confesó cuando dijo: «No *escoges* tus modelos. Tomas siempre por *amor* el de Metilde y Dominico.» (Metilde era Matilde Viscontini y Dominico era el apodo, entre ácido y afectuoso, que Beyle se daba en la intimidad.)

Desde otro punto de vista, al escribir *Luciano Leuwen* en 1834 y 1835, Stendhal se hallaba demasiado cerca de los reproches sufridos por *Rojo y negro.* Quería evitar las censuras que esa obra le había ocasionado. Por eso perdió mucho tiempo en meras preocupaciones de técnica novelística. A cada página, piensa en los defectos que algunos comentaristas creyeron advertir en el personaje del impaciente Julián Sorel. «Esto no se parece a Julián» —señala, al margen de un fragmento de *Luciano Leuwen.* «¡Tanto mejor!» Y añade: «En *Julián* (esto es: en *Rojo y negro)* no conduje bastante la ima-

ginación del lector por los detalles pequeños... Aquella era una manera más grande: un fresco, en relación con una miniatura.» Esta atención concedida al detalle en *Luciano Leuwen* le sirvió mucho para intentar, en 1838, la redacción de *La Cartuja de Parma.* Debemos agradecérsela. Pero, en síntesis, *Luciano* lo defraudó. Quizá él lo haya entendido también así, como lo revela otra frase suya, sugerida por los obstáculos que encontraba en la composición de ese libro, a la vez admirable e irrealizado, claro ejemplo de estudio de transición. «En el embrión —declara Stendhal— la columna vertebral se forma en primer lugar: el resto se establece sobre esa columna. Lo mismo aquí: primero la intriga amorosa y, después, los ridículos que vienen a complicar el amor y a retardar sus goces —como, en una sinfonía, Haydn retarda la conclusión de la frase.»

Si alineamos en un peldaño un poco inferior obras como esta, como *Armance* y como *Lamiel,* quedan dos novelas distintas y, en cierto modo, complementarias: *Rojo y negro* y *La Cartuja de Parma.* En torno a cada una de ellas se ha constituido una escuela de admiradores, intérpretes y prosélitos. Algunos exaltan *Rojo y negro,* con detrimento de *La Cartuja.* Otros, como Gide, prefieren *La Cartuja,* sin desdeñar, por contraste, las cualidades excelsas de *Rojo y negro.* Pronunciarse en favor de una no es, a mi juicio, ni necesario ni conveniente. En la juventud, hubiera votado por *Rojo y negro.* Hace diez años, me sentí mucho más accesible a los méritos de *La Cartuja de Parma.* Ahora me doy cuenta de que no había la menor incompatibilidad entre esas dos actitudes. La historia de Julián Sorel tiene que seducir mucho más en los años mozos. La de Fabricio exige entusiasmos menos fervientes, mayor rigor en la gradación silenciosa de los matices, un sentido más cauto de la curiosidad, y una experiencia más dilatada de lo que Proust habría de llamar la hipocresía de las personas sinceras... Pero una y otra deben considerarse como paneles de un mismo díptico. Y el tema de ese díptico luminoso es el elogio de la energía.

Alguna vez examinaré con detenimiento los nexos que unen a ciertos hombres, cuando trabajan —a menudo sin conocerse— en el mismo surco intelectual. Pienso ahora en Schopen-

hauer, Balzac y Beyle. Los vínculos entre Beyle y Balzac son, por supuesto, evidentes; pero podrá preguntárseme: ¿qué tiene que ver con ellos el amargo autor de *La cuádruple raíz del principio de la razón suficiente?*... Mucho, a mi juicio. Porque tanto los dos novelistas franceses cuanto el filósofo alemán contemplan el mundo «como voluntad y como representación».

Balzac no disimuló jamás la importancia que atribuía a la voluntad humana en su concepto trágico de la vida. En una de sus cartas, le vemos declarar con orgullo: «Después de haber hecho, por la poesía, la demostración de todo un sistema, haré la ciencia de ese sistema, en mi *Ensayo de las fuerzas humanas.*»

Ese *Ensayo,* Balzac no llegó a escribirlo. Acaso porque se percató de que habría sido una duplicación innecesaria —y artificialmente dogmática— de su maravillosa *Comedia humana.* Pero la idea lo persiguió por espacio de muchos años. Lo demuestra el hecho de que haya conferido a Luis Lambert (el personaje que más profundamente se le parece) el propósito de redactar, desde joven, una *Teoría de la voluntad,* coincidiendo así, hasta en el vocabulario, con los trabajos de Schopenhauer. Sorprende que un hombre de ingenio tan perspicaz como Curtius no diga nada al respecto en el capítulo que consagra a la «energía» dentro de su hasta hoy insuperado volumen sobre el creador de *La piel de zapa.* ¿No es en este libro donde nos sobrecoge la conclusión más próxima a Schopenhauer? «Matar los sentimientos para llegar a viejo —afirma un amigo de Rafael— o morir joven, aceptando el martirio de las pasiones, he ahí nuestro destino.»

Para Stendhal, el dilema no tenía siquiera sentido práctico. Sus héroes viven quemándose en la llama de ese «martirio de las pasiones». «Llegar a viejos» les parecería, sin duda, triste vulgaridad. Stendhal, como Balzac, soñó condensar sus ideas sobre la vida en un tratado enaltecedor de la voluntad humana. Brandès —quien debe ser mencionado siempre entre los grandes críticos europeos que fomentaron con valor el culto de Stendhal— escribe, sobre este tema, líneas muy sugestivas. «Beyle —observa— ama, con preferencia a todo, la energía sin reservas en la acción y en el sentimiento. La energía, ya aparezca como genial empuje de mariscal o como ilimitada ternura de mujer. Por eso él —frío, burlón y seco— siente auténtica adoración por Napoleón. Por eso comprende y describe,

como escritor, los siglos XV y XVI de Italia mucho mejor que los tiempos modernos. Durante largo tiempo consideró el plan —característico— de escribir una *Historia de la energía en Italia*, y puede decirse que sus crónicas italianas, copiadas, reelaboradas o imaginadas según viejos manuscritos, han suministrado la psicología de la energía italiana.»

Pero ¿cómo exaltar la energía en una época que condenaba celosamente todo lo que hubiera podido suponer, aun en humildísimo grado, un poco de independencia en los pueblos y en las personas? No hay que olvidar bajo qué signos políticos y morales escribió Stendhal sus obras maestras. Acababa de derrumbarse el imperio de Napoleón. Bonaparte había representado, durante años, el paradigma de lo que puede obtener un hombre cuando sabe oprimir a fondo, en la máquina de la vida, el acelerador de la voluntad. Muchos de los que veían en él el triunfo de la energía individual llevada a su extremo límite, no percibían entonces con claridad lo que Bonaparte debió al favor de las circunstancias. Creían en el milagro del carácter y no aquilataban propiamente hasta qué punto, sin un fenómeno colectivo como la Revolución francesa, hubiera sido imposible la gesta de Napoleón.

Como quiera que sea, el emperador desterrado y, después, su cadáver en Santa Elena, eran objeto de abominación y pavor para las monarquías asociadas en este *trust* de la hipocresía que se conoce, en la historia, con el nombre de Santa Alianza. Bajo un terror sin guillotinas, pero con cárceles, se estableció el gobierno de los miedosos —que, por miedosos, son casi siempre más torpes y más crueles. Todo era sospechoso: el leer a Las Cases y el aplaudir a una *prima donna*, si la *prima donna* había cantado en París durante la administración del «usurpador». El más tímido liberal adquiría en seguida visos de «carbonario». La prensa y la burocracia unieron sus recursos para denunciar a los apestados. Había, a todo trance, que contener la infección de la libertad. Porque Napoleón no era en realidad tan odiado por sus delitos de autócrata belicoso cuanto por sus orígenes liberales. A pesar del agua de Colonia con que el emperador se lavaba y se perfumaba, los duques seguían oliendo, en el uniforme de Bonaparte, la pólvora del 93.

Al tambor y a la espada de los ejércitos de Carnot, los Borbones y los Habsburgo sustituían la confabulación de las delaciones. La política internacional era una vasta red con

espías en cada hilo y policías en cada nudo. Por momentos, como usureros acobardados, los gobiernos daban la impresión de estar defendiéndose de la luz con picaportes y con cerrojos. Cuando uno de sus reyes tenía que huir y bajaba a escape las escaleras, su grito no era «Mi patria», ni siquiera «Mi trono», sino «mis llaves, ¿dónde dejé mis llaves?»...

En una sociedad gobernada por valetudinarios ultramontanos, damas de edad canónica y banqueros de lealtad cotizable en Londres, Stendhal se dio cuenta inmediatamente de que la voluntad juvenil estaba condenada al fracaso si no conseguía ocultarse a tiempo con el manto social de la hipocresía. He ahí por qué él —tan enemigo de los hipócritas por vileza— se convirtió en el psicólogo de la hipocresía por ambición. Sus dos personajes más destacados —Julián Sorel y Fabricio del Dongo— adoran a Napoleón, pero no lo dicen, porque decirlo los perdería. El primero esconde el retrato de Bonaparte bajo el colchón de su cama de preceptor. El segundo aprende cumplidamente el estilo oficial de la nobleza que le rodea y se despoja de cuanto podría delatarle como hombre libre, incluso de los vocablos que un candidato al anillo de amatista no debía permitirse en aquellos años. Inspirada por el conde Mosca, su tía, la duquesa Sanseverina, le hace, sobre el particular, recomendaciones muy expresivas. «Cree ciegamente —le indica— todo lo que te digan en la Academia. Piensa que hay gentes que llevarán cuenta fiel de tus mínimas objeciones. Te perdonarán una intriga galante, si la conduces bien, pero no una duda. Porque la edad suprime la intriga y aumenta la duda.» «Si te viene al espíritu un argumento brillante o una réplica victoriosa, no cedas a la tentación de brillar. Guarda silencio... Ya tendrás tiempo de demostrar ingenio cuando seas obispo.»

Fabricio no desoye tales admoniciones. Al contrario. La visita que hace a Su Alteza Serenísima Ranucio Ernesto IV le incita a ponerlas en práctica. Como el príncipe duda de que un joven de su capacidad y de su elegancia tenga el valor de leer los espesos editoriales del periódico subsidiado por su gobierno, Fabricio se da el gusto de tranquilizarlo con los siguientes términos:

«—Que Vuestra Alteza Serenísima me perdone; pero no solo leo el diario de Parma (que encuentro bastante bien escrito) sino que considero, como él, que todo lo hecho a partir de la muerte de Luis XIV, en 1715, es a la vez un crimen y

una necedad. El más grande interés del hombre es su salvación... Las palabras *libertad, justicia, felicidad del mayor número,* son palabras infames y criminales. Dan a los espíritus la costumbre de la discusión y la desconfianza... Y aun cuando —cosa horriblemente falsa y criminal de decir— tal desconfianza acerca de la autoridad de los príncipes establecidos por Dios, proporcionara alguna dicha durante los veinte o los treinta años a los que cada uno de nosotros puede aspirar, ¿qué valen medio siglo o un siglo entero, si se les compara con una eternidad de suplicios?»

Pronto advertirán Fabricio y Julián Sorel lo poco que vale la hipocresía de la elocuencia si no se ve acompañada por la hipocresía de la conducta. Ambos vigilan sus expresiones, pero no disfrazan y afeitan sus sentimientos. Y estos los traicionan a cada instante. En tales condiciones, uno y otro van a parar en la cárcel. Pero resulta que la cárcel es el único sitio del mundo en que ambos se sienten libres; libres de ser al fin lo que siempre fueron, jóvenes tiernos, humanos y voluptuosos; libres de amar a la señora de Rênal sin escrúpulos de amor propio o de dialogar con Clelia Conti desde lo alto de un torreón erizado de guardias y de alabardas.

Esta sensación paradójica ha llamado la atención de no pocos comentaristas. Tan pronto como Julián Sorel se instala en su celda, muchas de sus inquietudes desaparecen. «Quise matar —se declara a sí mismo—; por consiguiente, deben matarme.» «Puedo vivir todavía cinco o seis semanas... ¿Suicidarme? No, por cierto; Napoleón vivió.» «Además, la vida me es agradable; este sitio es tranquilo; no hay latosos aquí» —añade riendo. Y se dispone a escribir la lista de los libros que desea le remitan desde París.

Stendhal no se resigna a dejarnos solo entrever así la ventura de su estimado Julián Sorel. Páginas más adelante, pone en su boca esta frase espléndida: «¡Es extraordinario que no haya yo conocido el arte de gozar de la vida sino ahora, cuando su término está tan cerca.» Por último, cuando la señora de Rênal va a visitarle y se reanuda el dramático idilio, a sesenta noches de la guillotina, Julián exclama: «Dos meses son muchos días... ¡Nunca habré sido más dichoso!»

Por su parte, Fabricio, en la torre de Parma, «se olvida completamente de sentirse infeliz» y se pregunta: «Pero ¿esto es la cárcel?»... «En lugar de advertir a cada paso inconve-

nientes o motivos de desagrado» —nos explica su amigo Stendhal—, Fabricio «se dejaba lisonjear por las dulzuras de la prisión».

Y es que, en la cárcel, Fabricio y Julián recurren tal vez a ciertas mentiras utilitarias, pero no se sienten ya obligados a una existencia esencialmente hipócrita. Sólo allí, entre barrotes y esbirros, pueden ser lo que quieren ser, pensar lo que quieren pensar, enamorarse como querían enamorarse; enternecerse y llorar si ello es preciso, sin que aquellas ternezas les avergüencen ni estas lágrimas los expongan a la ironía de ese espectador mordaz de sus propios actos que cada uno lleva en el alma, y que actúa —instintivamente— como el delegado de la hipocresía social.

Pero no nos dejemos engañar por las apariencias. El que disfruta de las «dulzuras de la prisión» ha principiado por condenar, en masa, a la sociedad. En esto se manifiesta el romanticismo de Stendhal. Sus héroes son fuerzas demoledoras de los prejuicios, de estructura y de casta, con que el azar los rodeó al nacer. Precursores de las doctrinas de la capilaridad social, los anima una ambición frenética. Sin embargo, para alcanzar la cumbre que ambos se han asignado, una virtud les estorba: su apasionada, su irremediable sinceridad. La hipocresía que practican les es ajena. Se desnudan de ella, como de un traje, por cólera o por hastío. ¿Cómo coincidir, entonces, con Thibaudet cuando asevera que Tartufo y Julián Sorel son un mismo tipo? Tartufo —escribe el crítico de que hablo— «es el único personaje literario del siglo XVII que anuncia en Francia a *La nueva Eloísa* y a *Rojo y negro*: hombre pobre o descastado, penetra en una casa burguesa, bajo un manto intelectual o moral, seduce a la hija o a la esposa, y merced a esa seducción, simboliza una corriente social de su tiempo».

La observación es exacta. Hay, en efecto, un presentimiento del siglo XIX en las escenas cómicas de Tartufo. Pero Tartufo no es un protagonista romántico. Tartufo sigue la línea de su carácter hasta el último instante de la comedia. Es hipócrita hasta los huesos. En tanto que Sorel y Fabricio del Dongo colocan, por encima de los beneficios materiales que les reporta la hipocresía, un ideal —ético o estético— al que lo sacrifican todo de pronto, incluso esos beneficios. Más que la vanidad o que la ambición, su característica es el orgullo. Según dice Jorge Brandés: «El rasgo más profundo en los personajes

de Beyle... es que se han creado, en su interior, una moral propia. Eso deberían poder hacerlo todos los hombres; pero sólo lo pueden las personas más desarrolladas, y en esto consiste la notable superioridad de sus personajes sobre otras personalidades que hemos encontrado en los libros o en la vida. Ellos tienen ininterrumpidamente ante los ojos un modelo ideal que se han creado, tienden a formarse de acuerdo con él, y no lo abandonan hasta que se han conquistado su propia estimación.»

La búsqueda de lo que llama Brandés una «moral propia» nos hace evocar, desde luego, a Nietzsche. Por algo era este un admirador tan ferviente de Enrique Beyle. Hay instantes en los que se sentiría uno dispuesto a afirmar que el camino que va de Schopenhauer a Zaratustra pasa por la conciencia de hombres como Julián Sorel y Fabricio del Dongo...

Todo lo que precede nos explica la fuerza de Stendhal como inventor de almas, pero nos pone en guardia respecto al más grave de sus defectos: su ineptitud como elemento de comprensión y conciliación social. Nieto espiritual de Rousseau y hermano del René de Chateaubriand (de quien lo separan tantas antipatías), Stendhal hubo de engendrar una literatura del egoísmo que pesa todavía sobre nosotros. Filósofo del siglo XVIII con sentimientos del XIX y procedimientos intelectuales del XX, admiramos su inteligencia, aprovechamos sus hallazgos, pero no compartimos su inmoralismo. Luchó, ciertamente, contra una sociedad estrecha, cobarde, injusta. E hizo bien en luchar contra ella. Pero, a fuerza de utilizar las armas del adversario —el maquiavelismo y la hipocresía— perdió de vista la grandeza moral del hombre, que es, ante todo, solicitud por sus semejantes y solidaridad con la humanidad. Su escalpelo psicológico le permitió discernir muchas zonas nuevas; pero esos mismos descubrimientos, tan ingeniosos y tan sutiles, no le dejaron sentir la majestad del dolor humano. Por miedo a parecer ingenuo, se quedó en ese límite que otros, como Dostoyevski, supieron rebasar con intrepidez. Y el análisis de las reacciones del hombre aislado, lo segregó del panorama social sin cuyo contexto las personalidades más vigorosas se deforman y se degradan. Acaso lo que más le faltó —a él, tan hostil a todas las formas de lo vulgar— fue una inmersión decisiva y fertilizante en la vulgar efusión humana.

Stendhal acostumbraba decir que sus libros no serían comprendidos sino mucho después de su muerte. No por modestia, sino por desprecio de sus contemporáneos, iba aplazando incesantemente el término de ese hipotético triunfo. 1880; 1900... Tenía razón.

Salvo casos de almas excepcionales, como la de Balzac, pocos fueron los escritores de la primera generación romántica que supieron sentir interés por las novelas de Enrique Beyle. Les desagradaba la persona, entusiasta por dentro, pero de corteza árida y fría. Les importunaba la obra, que no delataba —al contacto inicial— el profundo romanticismo y la interna fiebre. Su estilo, deliberadamente desnudo, debió parecerles un insolente reactivo contra los párrafos rumorosos de Chateaubriand o las sentimentales endechas de Lamartine. ¿Cómo tolerar a un hombre que releía, todas las mañanas, el Código Civil para inmunizarse de los venenos retóricos de la época? ¿No había acaso en aquel apetito suyo, de concisión y de claridad, un irónico reto para quienes, como Balzac, no podían referirse a un banquero sin declararlo «elefante de las finanzas», a un artista plástico sin llamarlo «el Dante Alighieri de la escultura» y a Moray sin calificarlo de «Cuauhtémoc de la montaña»? En sus frases, cortas y sobrias, tenían que adivinar una burla aquellos que, a la usanza de Víctor Hugo, afirmaban muy seriamente que los borrachos guarecidos en ciertos antros «no eran el vómito sino el escupitajo de la sociedad» o los que, como el prosador de *Atala,* cerraban un episodio de juventud con estas sentencias declamatorias: «La tierra y el cielo no me importaban nada. Olvidaba al último, sobre todo. Pero, si no le dirigía mis votos, él escuchaba la voz de mi secreta miseria; porque yo sufría... y los sufrimientos son oración.»

Cuanto olía —aunque fuese remotamente— a los inciensos

de la elocuencia, ponía a Stendhal sobre sus guardias. Ya vimos los consejos literarios que dedicaba a la señora Gaulthier: «Urge borrar, en cada capítulo, por lo menos cincuenta superlativos.» ¡Huya usted, por favor, del «idioma noble y enfático»!

Y es que —según ya lo manifesté— Stendhal fue, a mi ver, un filósofo del siglo XVIII, con sentimientos del XIX y procedimientos intelectuales del XX. Por tanto, su romanticismo tenía que presentarse disimulado bajo una máscara escéptica: la de los moralistas del setecientos, que tanto había leído él en su juventud. Esa máscara, que hoy nos cautiva, irritaba a sus coetáneos. El propio Sainte-Beuve no quiso ver, en los personajes de Stendhal, sino a autómatas ingeniosamente construidos. «Casi a cada movimiento —decía— se advierten los resortes que el *mecánico* introduce y toca desde afuera.»

Subrayo la palabra *mecánico*, porque nos da la clave de la antipatía de los románticos para la psicología de Beyle. Nos lo comprueba así un gran devoto de Stendhal, León Blum. En un ensayo publicado en 1914 —e inevitablemente oscurecido por la guerra—, el famoso político socialista acertó a definir lo que muchos críticos no han atisbado siquiera: el secreto moral de Beyle. Aunque un poco extensas, no me resisto al placer de citar algunas páginas de ese ensayo. El autor analiza en ellas la antinomia que he tratado yo mismo de descubrir entre el diletante y el novelista.

«En su método y en su obra —escribe Blum— Stendhal mezcla dos corrientes opuestas: la que el romanticismo refrenó y la que el romanticismo prolongó y extendió. Entre esas dos tendencias —el mecanismo, imitado de Helvetius, y el individualismo romántico de Rousseau— la contradicción, sin embargo, es patente. La precisión científica de la observación y el rigor lógico de la conducta pueden abrir avenidas hacia el éxito o el placer, pero no hacia la dicha... Que el beylismo proporcione un método eficaz cuando se trata de endurecerse contra el mundo y de proteger la sensibilidad o el amor propio, concedámoslo. Que pueda uno encontrar en él (lo que Stendhal se habría rehusado a reconocer) un manual práctico para triunfar en la existencia, pase todavía. Pero ¿qué encadenamiento metódico podría conducirnos hasta esa dicha que es un don, una gracia, algo así como el espasmo extremo de la ternura o del ensueño? ¿Qué relación establecer entre las operaciones

concertadas del espíritu... y aquel éxtasis poético, casi místico, del corazón?

»El hombre puede provocar y cultivar el placer, recorrerlo en todos sus grados, tocarlo incluso, como si fuera un instrumento sensible; pero ningún esfuerzo de voluntad suscita la dicha... En el ser humano, la emoción o la pasión corresponden al trabajo más espontáneo y más inasible. En vez de que el método lógico pueda determinarlo o seguirlo, ese misterioso trabajo resultaría imposible para quien se ocupase de él exclusivamente. Las dos tendencias que Stendhal se esfuerza por combinar se sitúan, en realidad, en los polos opuestos de la acción y del pensamiento. Cuando enunciamos esta sencilla fórmula: *método de felicidad, mecánica de la dicha,* la antinomia desciende hasta los vocablos.

»Tal contradicción yace, sin embargo, en el centro íntimo del beylismo. Más aún: es su esencia propia. Al ponerla en evidencia, creemos tocar el secreto de Stendhal. Sentimos cómo persiste en él esa juvenil mezcla de fuerzas que, normalmente, la vida disocia antes de emplearlas: las primeras presunciones de la inteligencia, que pretende imperar en todo —y las primeras ambiciones del corazón, que espera agotarlo todo—. La coexistencia de elementos tan refractarios sobrevive, en él, al hervor de los años de aprendizaje. La exigencia metódica no seca la pasión; la pasión no amortigua ni desalienta la fe intelectual. Gracias al efecto de una doble influencia —y de una doble rebelión— podemos seguir hasta el fin, en la obra de Stendhal, la combinación de un ingenio y de un corazón que se contradicen; de una inteligencia que cree en la necesidad del orden y en la eficacia de la lógica, de un talento que impone a todas las cosas la explicación racional y la verificación empírica, y de una sensibilidad que no busca y no aprecia sino la exaltación desinteresada, el movimiento libre, la emoción inexplicable.»

Me parece que hemos llegado, ahora, al verdadero núcleo del problema humano de Stendhal. No fue Beyle —como lo pensó Stefan Zweig— un «poeta de su vida»; sino, por el contrario, un poeta de su obra y una víctima de su vida. Su juventud, maravillosamente preservada de los efectos destructores de la experiencia, hizo de él un adolescente a perpetuidad.

Amaba como un adolescente, se enojaba como un adolescente, se disfrazaba como un adolescente. Tenía, en todas sus reacciones, el pudor de un adolescente. Por eso creía en el valor positivo de la mentira, como muchos adolescentes.

En su estudio sobre Juan Ruiz de Alarcón, Antonio Castro Leal comenta ingeniosamente este valor de «verdadera rebelión poética» que tiene la mentira en la vida de algunos jóvenes, como en el caso de don García, el protagonista de esa admirable comedia «de regocijo» que es *La verdad sospechosa.* Dice, a este respecto, el crítico mexicano: «Las mentiras de don García son un triunfo de la imaginación sobre la realidad... Esta figura juvenil desconcierta, pero agrada secretamente a todos los que se sienten vencidos por la verdad. Las respetables damas de Boston, que sólo han mentido a propósito de sus males, sus insomnios y su gusto por la música, admiran profundamente a tipos como don García. Parece que las oímos exclamar: *'What a brilliant young man!'*, mientras don Beltrán, asegurándose primero de que no lo ve su hijo, paga con una sonrisa complaciente el entusiasmo de las damas.» Una sonrisa de ese linaje asoma a menudo a los labios de Stendhal, adolescente quincuagenario, sin término ni remedio...

Lo extraordinario, en su caso, es que esa adolescencia interior de la sensibilidad y del carácter se hallaba protegida de manera ostensible por la coraza de un viejo húsar, sarcástico y descreído. Semejante coraza no había ido a buscarla en el arsenal de los ejércitos napoleónicos. La había encontrado, desde muy joven, en el guardarropa de los agnósticos franceses de la época de Helvetius y de Voltaire. Pensaba como Chamfort y sufría como «el último abencerraje».

De esa antinomia, toda su vida se resintió. Porque nunca su ingenio le permitió ser lo que Julio Torri habría llamado el «buen actor de sus emociones», hubo de confiar a sus personajes la misión de vivir y de actuar por él. A una literatura de la exageración —como la romántica— Stendhal hubiera deseado oponer una vida de la exageración. ¡Cuánto más impetuosos no resultan sus héroes, que los soñados por Victor Hugo!

¿Cabe inventar drama literario más doloroso? Un hombre, con el físico de un «carnicero italiano» y los rubores de un tímido colegial. Un escritor con todos los ardides del más

senil de los humoristas, del más desconfiado de los psicólogos y, al mismo tiempo, con la imaginación amorosa de un Bécquer de veinte años. Un teórico de la dicha, que pretende ganar la felicidad merced a una táctica de ofensivas sabias y maquiavélicas, y, a la vez, un espectador de sí mismo, que vive retirándose de la dicha por ineptitud de adaptar la materia de la existencia —flúida, elástica, incontenible— al molde lógico y sistemático de su concepto de la verdad.

Ese drama no podía encontrar otra salvación que el escape de la novela. Impedido de vivir por sí propio la vida intensa a la que aspiraba, Stendhal hubo de vivirla en las aventuras de los héroes que los argumentos *ajenos* le proponían. He aquí por qué considero erróneas las conclusiones de Stefan Zweig. «Con Stendhal —apunta el autor— el *yo* se ha vuelto curioso de sí mismo, observa el mecanismo de su propio motor, investiga los motivos de sus actos y de sus omisiones...» Si esta reflexión fuera absolutamente exacta, la juventud interior de Beyle hubiera acabado por obligarle o a realizarla por la violencia o a destruirla por el suicidio.

La verdad es otra. Para no asfixiarle, por excesivo, el *yo* de Stendhal tenía que encarnar en algunos seres, si queréis, ilusorios. Ese *yo* no podía resignarse a envejecer y a morir en la simple contemplación de sus «mecanismos». Una fuerza enorme lo constreñía a proyectarse en personajes, que habían de ser imaginarios para plegarse mejor a su voluntad, pero no tan imaginarios que le frustrasen de la alegría de vivir —aunque parcialmente— una vida auténtica. Así se explica, por una parte, que Fabricio del Dongo, Julián Sorel, Luciano Leuwen —y hasta Lamiel, que alguien ha designado como un Sorel con faldas— sean Enrique Beyle: ese Enrique Beyle que, en la práctica, Stendhal no fue jamás. Y así se explica, por otra parte, que Stendhal no haya «inventado» a sus personajes, sino que los haya buscado *hechos*, dentro de la historia de una realidad manifiesta, concreta e indiscutible: la que le deparaban las crónicas de un delito contemporáneo o la biografía de una pasión del Renacimiento. En otra parte me detuve a considerar lo que los personajes de Stendhal deben a la teoría de Beyle sobre la cristalización del motivo erótico. Señalé entonces por qué causas esa teoría —tan atractiva en lo que concierne a las sedimentaciones, lentas o rápidas, del amor— explica solo imperfectamente el proceso de la creación

literaria en *La Cartuja de Parma* y en *Rojo y negro*. Stendhal no opera con los asuntos que una gaceta o un libro antiguo le proporcionan como Giraudoux, por ejemplo, con la Ondina de La Motte-Fouqué y con el Anfitrión de Plauto o de Poquelin. Giraudoux toma la anécdota clásica y la viste con imágenes nuevas, movedizas y centelleantes. Como las minas célebres de Salzburgo, él sí cristaliza una rama seca y literariamente estragada por el invierno. Pero, a Stendhal, los fulgores lo dejan indiferente. Su intervención en el tema ajeno no es de carácter retórico y mineral, sino de índole orgánica y psicológica. La palabra que conviene emplear aquí es frecuente en botánica y zoología. Los naturalistas la usan a cada instante. Es la «intususcepción».

Veamos cómo define este término el *Diccionario de la Academia*. Se trata —dice— del «modo de crecer los seres orgánicos por los elementos que asimilan *interiormente*, a diferencia de los inorgánicos, que solo crecen por yuxtaposición».

Esto (y no la yuxtaposición cristalizadora) nos coloca ya en aptitud de entender lo que hizo Beyle con el Antonio Berthet de la «Gaceta de los Tribunales» y con el Alejandro de los *Orígenes de la grandeza de la familia Farnesio*.

Me limitaré, por lo pronto, al caso de Antonio Berthet. Stendhal leyó, en 1828, el comentario de la «Gaceta». Ese comentario le brindó la semilla de *Rojo y negro*. Un joven, hipócrita y ambicioso, había causado la desgracia de dos familias provincianas: la de la señora Michoud, a quien comprometió en su buena reputación, y la de la señorita de Cordon, a quien probablemente sedujo. Expulsado de este último hogar, adquirió una pistola, quién sabe de qué manera, y, un domingo por la mañana, creyó vengarse de sus fracasos atentando contra la vida de su víctima más antigua: la señora Michoud. La justicia humana acabó por mandarlo a la guillotina.

Todo *Rojo y negro* se encuentra ahí, pero en síntesis esquemática, como en el germen —concentrado e informe— el árbol insospechable, de profundas raíces y frondas altas y quejumbrosas. Entre el hecho acaecido en Brangues y la novela de Stendhal, el autor se insertó a sí mismo. Berthet se convirtió en Julián Sorel. Y se convirtió en Julián Sorel, no por una cristalización ennoblecedora de sus perfiles externos —después de todo poco importantes—, sino porque, gracias a la intususcepción a que acabo de referirme, Stendhal logró penetrar en

el tipo del criminal e, interiormente, lo nutrió con lo más generoso de su entusiasmo y lo más encendido de sus pasiones.

Como Berthet, Sorel seduce primero a la madre de sus discípulos y, más tarde, a la hija del señor a quien sirve de secretario. Pero —ya no como Berthet, sino como Stendhal— Sorel invierte en aquellas dos seducciones una inteligencia del amor y una táctica de la dicha que no nos atrevemos a atribuir al delincuente de Brangues.

Lo primero que la intususcepción realizó, milagrosamente, fue el cambio de paisaje. De Brangues, en el Departamento de Isère, pasamos a la ciudad de Verrières, en el Franco-Condado. (Los iniciados no ignoran que incluso Verrières es un artificio, puesto que, cada vez que escribe Verrières, lo que pinta Stendhal, realmente es Grenoble, como cuando Rafael Delgado habla de *Pluviosilla,* sabemos que su pensamiento está en Orizaba.) Por otra parte, en Verrières —como en Brangues— lo que importa a Beyle es describir el ambiente ético de Grenoble, a saber: ese «despotismo tedioso» sin el cual ni la pasión ni el crimen se explicarían.

Una vez alterado así «el lugar del crimen», todo se vuelve agradable y fácil para el autor. Sin ser hidalgo, Berthet es seguramente hijo de alguien, por mezquino que ese alguien sea. Sorel lo imita. Pero, en vez de aceptar por padre al «humilde artesano» que mencionaban los tribunales, se reconoce como hijo de un aserrador de maderas, analfabeto, avaro, duro y meticuloso. Ese progenitor no se parece evidentemente al de Stendhal —Querubín Beyle—, pero sus defectos, salvo el analfabetismo, coinciden con los que Stendhal atribuyó siempre a su propio padre.

¿Cómo sería esa señora Michoud, en cuya casa Berthet va a hacer sus primeras armas —de seductor y de pedagogo? A Stendhal le basta saber que aquella dama existió de veras. Lo afirman los periódicos. El se encargará de inventarla por dentro, por intususcepción, y realizará con ella una figura tierna e inolvidable: la de la señora de Rênal, precozmente casada con un industrial a quien, a partir del derrocamiento de Napoleón, la riqueza le humilla un poco y que, al instalarse en la alcaldía de Verrières, alterna con los negocios particulares la usurpación de la cosa pública. Mujer ingenua, sus amigas la juzgan necia porque no induce a su esposo a comprarle algún bonito sombrero de los que se venden en París y hasta en Be-

sançon. Es de alma tan candorosa que, sin la llegada de Julián Sorel a su domicilio, no habría acabado por confesarse que ese cónyuge autoritario la aburre solemnemente. Pero ¿la aburre tanto, en verdad? Stendhal observa que el señor de Rênal gozaba fama de ingenioso. La debía, según parece, a media docena de chistes —heredados de un tío suyo.

El aristocrático alcalde quiere un ayo para sus hijos. Lo quiere manso, barato, de familia modesta, buen memorista y, si posible, buen latinista. Todas estas virtudes las halla juntas en la persona de un ser endeble, aunque —por letrado— odioso ya a sus hermanos y hasta a su padre: Julián Sorel. Stendhal nos lo describe en muy pocas líneas, pues no es afecto a los prolijos retratos físicos en que se goza la pluma ávida de Balzac. «Era —dice— un jovencito de 18 a 19 años, débil en apariencia, de rasgos irregulares, pero delicados, y de aguileña nariz. Grandes ojos negros que, en los momentos tranquilos, anunciaban reflexión y fuego, pero que en ese instante (aquel en que su padre lanza al arroyo su libro predilecto, el *Memorial de Santa Elena)* expresaban el más feroz de los odios.»

Tan pronto como se entera del ofrecimiento que le hace el alcalde, Julián «juzga útil para su hipocresía» ir un rato a la iglesia. ¿Hipocresía?, pregunta Stendhal. ¿La palabra os sorprende?... «Antes de llegar a ese horrible término, el alma del joven campesino» había tenido que sufrir varias experiencias. De niño, le atraían las glorias bélicas. Soñaba con Lodi, con Rívoli y con Arcola. Pero, cuando cumplió catorce años (entiéndase, al comenzar la Restauración), las sotanas vencieron en Verrières a los uniformes. Julián se puso del lado de las sotanas. «Dejó de hablar de Napoleón» e incluso externó el proyecto de hacerse cura. «¡Quién hubiese podido adivinar —subraya irónicamente Stendhal— que ese rostro de señorita, tan suave y pálido, escondía una voluntad indomable: la de exponerse a mil muertes con tal de hacer fortuna!...»

«Durante años —añade— Julián no pasó una sola hora sin repetirse a sí mismo que Bonaparte, teniente oscuro y sin patrimonio, había llegado a ser, por la espada, dueño del mundo. Esta idea lo consolaba de sus desgracias, que creía grandes, y duplicaba sus júbilos cuando ocurría que los tuviese.»

He ahí la paloma latinizante con que el señor de Rênal va a enriquecer la granja de su castillo. Una paloma con garras de águila. Al principio, las cosas no marchan mal. Julián y la

dueña de la casa se temen y se respetan. Hubo, es cierto, durante la primera entrevista seria, un pequeño incidente que, para espíritus menos cándidos, hubiera sido revelador. Al prometerle que no pegaría jamás a sus discípulos, Julián tomó la mano de la señora y la llevó hasta sus labios. «A ella, la extrañó el gesto... Como hacía mucho calor, su brazo estaba completamente desnudo bajo su chal. El movimiento de Julián lo descubrió por entero. Al cabo de algunos minutos, se dirigió una censura a sí misma. Le pareció que no se había indignado bastante aprisa.»

Al cabo de algunos minutos... Fijaos bien. Otro novelista hubiese insistido en el comentario de aquella frase. Stendhal no necesita hacerlo. Las palabras que he repetido son suficientemente expresivas a su entender —y también al nuestro, si no me engaño.

Poco a poco, las afinidades electivas van definiéndose. Cierta vez, una carreta aplasta a un perro del campo. El alcalde se ríe, con grosera vulgaridad. Julián, en cambio, demuestra una emoción contenida, sincera y justa. La señora de Rênal empieza la serie de esas comparaciones disimuladas que abren, no sin frecuencia, la ruta del adulterio. Pero lo hace sin darse cuenta del riesgo que la amenaza. «En París —dice Stendhal— la posición de la señora de Rênal y Julián Sorel hubiera sido muy pronto simplificada; pero, en París, el amor es hijo de las novelas... Estas les habrían indicado el papel que cada uno debía desempeñar... En provincia, todo se hace muy poco a poco.»

No tan poco a poco, en el fondo, puesto que una sirvienta de la familia se prenda rápidamente del joven educador. La señora de Rênal observa las maquinaciones matrimoniales de su doncella —y se alarma, no sin razón, de las inquietudes inmensas que le producen. Cuando Julián se rehusa a la boda ancilar que se le propone, «un torrente de felicidad inunda el alma» de la alcaldesa. Es su entusiasmo tan claro que acaba por preguntarse en voz baja: «¿Estoy enamorándome de Julián?»

Aquí también otro narrador no nos ahorraría sus comentarios. Pero Stendhal avanza ligeramente, hasta la escena bajo los tilos, en la cual cobran de pronto los hechos intensidad psicológica inesperada. Durante las veladas más cálidas del verano, la señora de Rênal acostumbra sentarse —junto con su

amiga, Madame Derville, y Julián Sorel— a la vera de un tilo, a tomar el fresco de la terraza. Una noche, al hacer un ademán, Julián Sorel se sorprende de haber tocado la mano de su patrona. Stendhal apunta: «Aquella mano se retiró en seguida. Julián pensó que *debía* obtener que una mano así no huyera de la suya.» Hasta ese minuto, Julián ha podido sentirse lisonjeado por la atención que le otorga dama tan fina y tan comprensiva. Pero no la ama conscientemente; no la desea. Lo que le induce a intentar vencerla es, sobre todo, el orgullo, la idea absurda (pero, para él, rigurosamente lógica y necesaria) de que, mientras no se asegure el derecho de retener esa mano esquiva, su condición servil lo avergonzará y tendrá que juzgarse como un lacayo.

Para la noche siguiente, Julián se ha fijado un programa rígido: «A las diez en punto ejecutaré lo que me tengo prometido. Si no, subiré a mi cuarto a darme un balazo.»

Debo insertar un fragmento de la novela: «Mientras resonaba la última campanada de las diez, Julián extendió su mano y tomó la de la señora de Rênal, quien la retiró en seguida. Sin saber con exactitud lo que hacía, volvió a cogerla. Aunque estaba muy conmovido, le impresionó la glacial frialdad de la mano de que se había apoderado. La apretó convulsivamente. La señora de Rênal hizo un último esfuerzo por quitársela; pero, al fin, Julián se adueñó de ella.»

A partir de esa velada, los acontecimientos se precipitan. Julián, que se levanta antes que nadie para leer a solas las proclamas de Napoleón, pone un cerco militar a la atribulada alcaldesa. Obra fríamente, con la lucidez que da la ambición y que el amor no suele otorgar a los jóvenes. Todo, por otra parte, lo favorece —hasta lo imprevisto. Entre otras cosas, un retrato de Bonaparte, escondido en su cama y que la señora de Rênal irá a recoger con el propósito de evitar que su marido lo descubra. Julián le exige que no lo vea, lo que a ella le hace pensar que se trata de la miniatura de otra mujer. Los celos —no provocados aquella vez por Sorel de manera deliberada— le ayudan más que una larga declaración. Luego, en una crisis de mal humor, pide unos días de vacaciones. Esa ausencia abre una grieta enorme en el baluarte, ya bastante deteriorado, de la moral conyugal que tan débilmente protege a la bella dama. A su regreso, Julián la encuentra más persuadida. Hasta el extremo de que se atreve a manifestarle, con brutal precisión:

«Señora, esta noche, a los dos, iré a su alcoba. Tengo algo que decirle.»

En el fondo, él es el primero en apenarse de su rudeza. Pasa un día de inquietud. A las dos de la madrugada, se pregunta aún si acudirá a la cita o no. Sin embargo, ¿cómo dejar de ir? «Puedo ser grosero —se dice— como hijo de campesino que soy, pero al menos no seré débil.» Va, pues, a la alcoba de la alcaldesa. Y, según se escribía —no sé si púdicamente— en las novelas de 1815, obtiene cuanto puede desear. La frase no es aplicable al héroe de *Rojo y negro*. Porque él, en realidad, no pretende nada de la señora de Rênal, como no sea el testimonio de una victoria sobre los prejuicios de casta, que tanto le preocupan, y una constancia de que la voluntad de un bonapartista lo vence todo, hasta el espectro de su insólita frigidez. Al regresar a su cuarto, un grito lo traiciona. «¡Dios mío! Ser feliz, ser amado ¿no es sino eso?» Stendhal, por su parte, no es menos cauto. «Como el soldado que vuelve de un desfile —observa—, Julián se dedicó a revisar muy atentamente todos los detalles de su conducta. —¿No dejé de cumplir, en nada, con lo que me debo a mí mismo? ¿Desempeñé bien mi papel?...»

Cuando descubre estas expresiones en la boca de un seductor, el crítico tiene por fuerza que preguntarse: ¿Qué clase de hombre es Julián Sorel? ¿Quiere o no a la señora de Rênal? Si no la quiere, ¿por qué la asedia? Y, si la quiere, ¿por qué obra, en todo, cual si la odiase?

La única respuesta válida para estas cuatro preguntas dependerá de la idea que nos formemos acerca del carácter complejo del personaje. ¿Se trata de un ambicioso, de un sádico, de un perverso? ¿O se trata, al contrario, de un contenido, de un tímido y de un romántico desprovisto de verdadera sensualidad?... En el fondo, Julián Sorel es mucho de todo eso; pero lo es por una razón central: por resentimiento.

Su aspiración perpetua es la de afirmarse a sus propios ojos. Lo que quiere no es poseer a la señora de Rênal, sino alcanzar —merced a esa posesión— un certificado ya incuestionable de que él, el pequeño aprendiz de cura que secretamente delira con las hazañas de Napoleón, no es una entidad desdeñable dentro de la sociedad tiránica y codiciosa en que le ha

tocado el oprobio de hacer carrera. Como todos los resentidos, procura engañarse él mismo respecto a los fines que se propone. Se inventa, a cada momento, una ambición material que no tiene: ser poderoso, rico, influyente, merecer el respeto de los demás. Pero, si observamos sus maniobras y analizamos sus pensamientos, llegamos a la conclusión de que nada de todo aquello le importa mucho. Ser amado, ser rico, ser respetable, ¿no es sino eso?, ¿no es sino eso?

Más que poseer, le interesa ser. Todas las circunstancias se han conjurado sobre su cuna para negarle, como hadas malas. Y para negarle no solo en la concepción que los otros se formen de él, sino para negarle en su propio juicio, íntimo y solitario. Es pobre, débil, hijo de un aserrador de maderas analfabeto, de belleza más femenina que varonil. Y querría ser grande, fuerte, noble, imperioso, protector de quienes le protegen, superior a sus superiores...

«El resentimiento —explica Max Scheler— es una *autointoxicación psicológica,* con causas y consecuencias bien definidas. Surge, al reprimir sistemáticamente la descarga de ciertas emociones y de ciertos afectos, los cuales en sí son normales y pertenecen al fondo de la naturaleza humana.» Pero el propio autor agrega, poco después, estas reflexiones que parecen nacidas de una lectura de *Rojo y negro:* «El esclavo que tiene naturaleza de esclavo se siente a sí mismo como un esclavo. No experimenta ningún sentimiento de venganza cuando es ofendido por su señor; ni tampoco el criado, cuando es reñido; ni el niño, cuando recibe una bofetada. A la inversa, las grandes pretensiones internas, pero reprimidas (un gran orgullo, unido a una posición social inferior), son circunstancias singularmente favorables para que se despierte el sentimiento de venganza. Sociológicamente, se sigue de aquí el importante principio de que tanto mayores serán las cantidades de esta dinamita psíquica cuanto mayor sea la *diferencia* entre la situación de derecho, o valor público, que corresponda a los grupos con areglo a la constitución política o a la *costumbre,* y las relaciones *efectivas* de poder.»

Aquí habremos de detenernos, porque tropezamos con una consideración que no cabe ya dentro de un marco puramente psicológico, o puramente estético. Sorel es un resentido, entre otras cosas, porque su alma «cristalizó» en un periodo histórico de posibilidades sociales que él tenía motivos para creer

ilimitadas y permanentes. Nacido bajo el signo de la igualdad política, el inesperado amante de la señora de Rênal debía sentirse amargamente vejado, en su orgullo de hombre, al percibir, como pronto lo percibió, que la igualdad política expone a múltiples desencantos dentro de un régimen que sustenta, sobre esa supuesta igualdad legal, las desigualdades reales más vergonzosas. De ahí su implacable resentimiento. Y de ahí que, como todos los grandes resentidos, no espere el golpe de los demás para intentar el gesto de la venganza. Porque el gran resentido es, por definición, el que se venga por anticipado del mundo entero. Después de todo, ni el alcalde de Verrières, ni, mucho menos, su tierna esposa, ejercen sobre Julián un despotismo injusto y atentatorio. Aquel lo trata con una estimación un tanto colérica, de la que Sorel no quiere admitir el halago implícito. En cuanto a la segunda, ¿qué es su conducta sino una serie de abdicaciones y de favores? No obstante, para Sorel, esas abdicaciones y esos favores son propiamente los elementos morales que más lo indignan. Una «igual» no le haría un favor al decirle que lo idolatra... Pero, por desgracia, una «igual» tampoco lo atraería.

Situemos al protagonista de *Rojo y negro* en otro medio y en otra época. Imaginémoslo, por ejemplo, en la Inglaterra de Enrique VIII, o en la España de Carlos V. Su orgullo lo llevaría, tal vez, a excesos no menos trágicos. Sería un rebelde, posiblemente; pero no un resentido.

Adelantándose a Scheler, Paul Bourget lo entendió muy bien, cuando interpretó al héroe de Stendhal. «Para que un tipo novelesco sea muy significativo —escribía, en 1882, el autor de los *Ensayos de psicología contemporánea*—, para que represente a un gran número de ideas afines a su persona, es necesario que un concepto muy esencial a su época haya presidido a su creación. Ahora bien, ese sentimiento de la soledad impuesta al hombre superior (o que cree serlo) es uno de los que una democracia como la nuestra —Bourget alude a la democracia francesa del siglo XIX— suele producir con mayor facilidad. Al primer contacto, esa democracia parece muy favorable al mérito. ¿No abre un camino amplio a las ambiciones, por virtud del principio de la igualdad?... Si examinamos lo que, desde hace cien años, ocurre en Francia, reconoceremos que, sin incomodidad, cada adolescente de valor halla condiciones muy buenas de desarrollo. Si brilla en su iniciación

escolar, ingresa al colegio. Si tiene éxito en el colegio, se le brinda una beca en un gran liceo. Los padres, los maestros y hasta los extraños parecen conspirar para que tan distinguido sujeto —según se dice en estilo pedagógico— alcance el más alto grado en su crecimiento intelectual. Los estudios concluyen. Se llevan a cabo los exámenes. Y todo cambia de pronto radicalmente. La conspiración se realiza, ahora, en sentido inverso. Porque el recién llegado topa con una sociedad en la cual las posiciones están tomadas y donde la competencia de las ambiciones es formidable. Si el joven pobre y talentoso se queda en provincia, ¿de qué le habrá servido su talento? La vida está hecha allí de costumbres y se halla fundada en la propiedad. Si acude a la capital, le faltan apoyos. Sus triunfos escolares —tan elogiados en la niñez— no le servirán sino para ganarse duramente la vida en algún puesto subalterno. ¿Cuáles serán sus pensamientos, si no une, a la superioridad del saber, la de la modestia y de la paciencia?... Se sentirá impotente en los hechos, aunque grandioso en los apetitos. Verá triunfar a quienes valen menos que él y condenará —en masa— a un estado social que no lo educó sino para oprimirlo mejor, como se engorda al ganado, para mandarlo después al rastro.»

Prevenido en general contra el régimen en que vive, Sorel es aún demasiado joven para permitirse excepciones particulares, de afecto o de estimación. En las horas aparentemente más espontáneas de su existencia, un demonio interior lo yergue frente a la mujer que se le ha entregado. «Es dulce y buena —confiesa—, pero ha sido educada en el campo que me es hostil. ¡Con qué miedo deben ser vistos —en ese campo— los hombres de corazón que, a pesar de una educación bien hecha, no tienen fondos bastantes para iniciarse en una carrera! ¡Y qué ocurriría a todos esos nobles si, con armas iguales, pudiésemos combatirlos!»

El propio Stendhal no sabría decirnos hasta qué abismos podría llegar Julián por esa pendiente sin esperanza. Un incidente lo salva de la inacción en que el resentimiento lo tiene preso. Estanislao, el hijo más pequeño de la alcaldesa, enferma de gravedad. Su madre cree descubrir en aquel peligro el castigo de su adulterio. El dolor de la señora de Rênal humaniza un poco a Sorel. Un sufrimiento tan sincero y tan hondo no es

ya, a sus ojos, un privilegio de casta. Los que sufren juntos adquieren el derecho de confiar en la solidaridad del linaje humano. El niño se alivia; pero el amor de la dama y del preceptor cambia de temperatura y de contenido. Julián se da cuenta, al fin, de que ama realmente y de que la ternura de la señora de Rênal no es sólo una lisonja para su orgullo. Ella, por su parte, se siente abrumada por el pecado. Una carta anónima —recibida muy oportunamente por el alcalde— apresura la hora de las máximas decisiones. Julián entrará al seminario de Besançon. A pesar de todo, las inquietudes y las congojas de las últimas semanas le habrán servido para salir de Verrières con un patrimonio hasta entonces no imaginado: el tesoro de un recuerdo que los días no lograrán desvalorizar.

Con la despedida que indico termina en realidad la primera parte de *Rojo y negro*. No ignoro que Stendhal dividió el libro en dos secciones casi igualmente extensas y que la segunda de esas secciones principia con el viaje a París de Julián Sorel. Pero entre ese viaje y los amores que he resumido media un espacio de varios meses; la estancia de Julián en el seminario.

Tenemos noticia de que las páginas relativas a ese periodo eran particularmente apreciadas por el autor. Merecían serlo, por cierto. El perfil del abate Pirard, quien recibe a Sorel en Besançon, es de los que se graban profundamente en la memoria de los lectores. Fino, inteligente y astuto, pero de una moralidad con ribetes de jansenista, el abate Pirard no es visto con simpatía por los jesuitas que cortejan las dignidades pomposas del obispado. El favor que otorga a Sorel lo designa en seguida al odio de los demás profesores de Besançon. Cuando se separa del seminario le apesadumbra muy justamente el destino de su discípulo. La amistad con que lo distingue el marqués de La Mole le ofrece una oportunidad excelente para restituir a Sorel a la vida mundana que tanto aprecia. El marqués necesita un secretario. ¿Quién mejor que Julián para ese trabajo de porvenir?

En París, el primer acto de Sorel es ir a la Malmaison. Su segunda visita la dedica al amable abate. Pirard le proporciona varios consejos prácticos. Los familiares del marqués de La Mole no podrán sino sentir aversión por el pobre seminarista. «Ese desprecio —explica el abate a Julián— no se mostrará sino por medio de deferencias exageradas. Si fuera usted necio, *podría* tomarlas en serio... Pero, si quisiera usted hacer for-

tuna, *debería* tomarlas en serio... De no hacer fortuna, será usted un perseguido... En un país social como el nuestro, quien no obtiene los respetos encuentra la infelicidad.»

Bondadosa y amarga lección, que Julián no atiende cumplidamente. La aristocracia parisiense empieza por marearlo, fracasa en su intento de corromperlo, y no tarda en despertar en su alma todas las defensas del resentido. Los marqueses de La Mole tienen una hija —la señorita Matilde—, deliciosa persona que vive, como Stendhal, en pleno siglo XVI y para quien la condenación a muerte es lo único que puede distinguir en verdad a un hombre —porque es lo único que no se compra. Las reacciones de Julián (lo que otros llamarían su «byronismo») excitan la curiosidad de Matilde. Cierto día Sorel recibe una carta suya: «Tengo necesidad de hablar con usted. Es preciso que le hable esta noche. Encuéntrese en el jardín al sonar las doce. Tome la gran escalera del jardinero, cerca del pozo. Colóquela contra mi ventana y suba a mi cuarto. Es noche de luna. No importa.»

Según se ve, la señorita Matilde, cuando quiere, sabe escribir como Napoleón. El devoto de Bonaparte debería alegrarse de aquel intrépido laconismo. Pero su desconfianza de la nobleza es mucho más fuerte que su entusiasmo por el estilo de las proclamas. Lo primero que se le ocurre es que aquella epístola encubra una sucia conjuración.

Sin embargo, un Julián Sorel no puede mostrar a nadie el miedo que lo domina. Toma, pues, su pistola. Y, a la una de la madrugada, pistola en mano, sube por la escalera hasta la alcoba de Matilde.

Este nuevo idilio no es para ser contado en un breve párrafo. Si los amores de Julián con la señora de Rênal fueron la historia de un orgullo insolente y de una ternura mal defendida, los de Julián con Matilde son como el choque de dos espadas. Ni él ni ella quieren realmente a su contrincante. Lo que quieren es dominarlo y sustraerse a la vez a las distancias sociales que los separan. Como Julián después de poseer a la alcaldesa, Matilde, al partir Julián, se pregunta no sin recelo: «¿Me habré engañado? ¿Siento de veras amor por él?»... Uno y otro dan la impresión de estar siguiendo el consejo del príncipe Korásov: «Haced siempre lo contrario de lo que se espera de vosotros. He ahí la religión exclusiva de nuestra época.»

Iniciada en duelo —y en duelo a muerte—, la aventura sen-

timental va enterneciéndose y complicándose. En Matilde, los celos eliminan las resistencias de un carácter violento y batallador. Más que a Julián, lo que ama es la idea de la pasión que cree sentir por él. En Julián, esas resistencias —mucho más hábiles y más ásperas que las de la señora de Rênal— lo incitan a gozar de su triunfo más hondamente. Matilde no es casada... ¡Y es ella la primera en hablarle de fuga! El marqués de La Mole se opone a la boda con energía. Cede por fin. Todo está disponiéndose ya para la felicidad de los dos amantes cuando una carta de la alcaldesa de Verrières echa por tierra aquellos proyectos. En esa carta —que atenúa apenas la anécdota personal— Julián aparece descrito como el más vil de los seductores y el más vulgar de los ambiciosos. Al enterarse de ella, Sorel huye de París. Un domingo por la mañana llega a Verrières. Compra ahí un par de pistolas y, sin mayores preparativos ni exámenes de conciencia, se dirige a la iglesia nueva. Descubre a la señora de Rênal. En el momento en que la dama se inclina para la «elevación», Julián dispara dos veces. El segundo tiro la hiere —por fortuna, no mortalmente.

Al releer las hojas que he consagrado al resumen de *Rojo y negro* y las líneas que acabo de dedicar al intento de asesinato, me doy cuenta del cortísimo espacio reservado a este hecho en la novela de Beyle. En un libro de 481 páginas (tengo a la vista la edición de «La Pléyade»), el viaje a Verrières, la compra de las pistolas, la misa en la iglesia y la descripción del atentado ocupan, en total, menos de una página... ¿Qué ocurrió aquí con el novelista, incomparable en lo que había de llamarse después el «monólogo interior» de sus personajes? Ni la más ligera referencia al estado de espíritu en que se hallaba Julián Sorel. Ni la menor sospecha de análisis psicológico. Hay stendhalianos, como Henri Martineau, que se obstinan en querer convencernos de que semejante silencio es el colmo del arte. «El autor sintió —nos asegura ese especialista— que Julián Sorel, tan razonador, que busca siempre sus motivos de obrar en una ardiente meditación interna, debía determinarse súbitamente, bajo el golpe de una fuerte emoción, y que cometería su crimen presionado por un impulso irresistible.»

Confieso que estas explicaciones no me persuaden. Por mucho que se nos diga que todo prepara al lector, en *Rojo y*

negro, para la naturalidad del desenlace, y que Julián actuó con la precisión automática de un sonámbulo, los seis párrafos incoloros que Stendhal consagra a un acontecimiento tan decisivo me parecen o la declaración de una ineptitud o el testimonio de una fatiga. Ni Dickens, ni Balzac, ni Pérez Galdós habrían pasado sobre esas ascuas con tanta velocidad. En cuanto a Dostoyevski, lo más probable es que —de tratar un asunto análogo— hubiese concentrado el interés del lector sobre aquellas horas en que el delito va a producirse y habríamos penetrado, junto con él, hasta ese «subsuelo» del hombre donde fermentan, oscuramente, las pasiones trágicas de la vida.

Entre la fatiga y la ineptitud, tengo mis razones para descartar la segunda hipótesis. Un psicólogo de instrumentos tan eficaces no tenía por qué fracasar en esos párrafos anodinos. Lo que creo, más bien, es que ni siquiera sintió el deber de afrontar la prueba. Para él, en sus relatos, la realidad se organiza siempre en dos planos muy diferentes. Uno de esos planos es el de la realidad recreada por la inteligencia del escritor y nutrida por esos procedimientos de intususcepción que examinamos a propósito de los primeros capítulos de *Rojo y negro* El otro es el plano de la realidad en sí, de la no inventada interiormente por el artista. Para Beyle, Julián Sorel reemplazó a Berthet durante todos los episodios en los que Stendhal se había sentido aludido directamente. Pero, a la hora del asesinato —impuesto por la verdad oficial de los tribunales—, Sorel sufre un eclipse brusco. Y quien dispara contra la señora de Rênal (iba a decir: contra la señora Michoud) es otra vez Antonio Berthet, el procesado de Brangues.

En los capítulos finales, vuelve Sorel —y, con él, Stendhal— a interesarse en su propia vida. No repetiré lo que dije acerca de estos capítulos en los cuales vemos a un Julián liberado, sereno y, por primera vez, accesible a la alegría de ser. Como a casi todos los héroes románticos, la agonía le sienta admirablemente. Pero (y en esto reconocemos el talento de Stendhal) al reinstalarse en sí mismo, para morir, Julián se aleja de la señorita de La Mole y de los delirios de su temperamento un poco anacrónico. A quien le place recibir en su celda es, de nuevo, a la señora de Rênal. Ella, que fue su primera conquista, será también su postrer amor. Suprimiéndole el porvenir, la

condenación a muerte ha extirpado del alma de Sorel la necesidad y el rigor del resentimiento.

Con *Rojo y negro* principia de hecho la novela europea contemporánea. Libro en el que las cualidades de la observación minuciosa superan en mucho a las virtudes estéticas de la composición, relato en el que las emociones no se engalanan para atraernos, obra desnuda que no nos adormece jamás con la música de las frases, su lectura nos transporta al romanticismo de 1830, pero sin modificar nuestra óptica actual. Por un prodigio de anticipación más que literaria, Stendhal nos presenta una serie de personajes y de problemas característicos de su tiempo y nos los presenta desde un observatorio de nuestro tiempo.

Nadie ha visto con mayor nitidez que él los engranajes del acto lógico y explicable. Sin embargo, ese mismo afán de querer explicarlo todo —que constituye su mérito más brillante— resulta, en ciertos momentos, su más grave limitación. Cuando estudiemos a Dostoyevski percibiremos hasta qué punto la adivinación del genio va más allá que la penetración de la inteligencia. Pero no es, tampoco, pequeño honor el de poder llamarse, como Stendhal, el novelista de las mentes lúcidas de una época y el más exacto definidor de las fronteras terribles de lo consciente.

En 1838, el cónsul Enrique Beyle se encuentra en París, disfrutando de un amplio periodo de vacaciones. Reposo tan prolongado hubiera probablemente sido imposible sin el favor de un ministro de insólita complacencia: el conde Molé. En efecto, sin perder los derechos correspondientes a su puesto oficial en Civitavecchia, el cónsul Beyle reside desde el mes de mayo de 1836 en la capital de Francia.

No contento con burlar de ese modo la tutela de sus jefes próximos o distantes —y, sobre todo, la vigilancia de su terrible subordinado, crítico y delator, aquel implacable Lisímaco Tavernier—, Stendhal aprovecha el tiempo como a él le gusta: viaja, dentro y fuera del reino; escribe sus *Memorias de un turista;* despacha su correspondencia italiana en el Círculo de las Artes, que Próspero Merimée había fundado en compañía de otros amigos; pretende organizarse un amor, sin adjetivos demasiado sonoros, con la buena señora Gaulthier, de quien tan indiscretamente empleó en *Luciano Leuwen* el argumento de una novela inédita; se resigna a obtener de ella, en lo sentimental, la misma irónica negativa que, en lo literario, le diera él poco tiempo antes... y se aloja en el cuarto piso de una casa de apartamientos de la calle de Caumartin, a dos pasos de los «bulevares», por cuyas aceras le agrada ambular en busca de una aventura —que nunca se realiza— o de la intimidad de un café, donde se consuela de sus fracasos hojeando un periódico o charlando con un colega.

A veces va a visitar a una pareja de jóvenes españolas: Eugenia y Paca. Habitan, junto con su padre, una residencia que Beyle acaso no habría conocido sin la amistad celosa de Merimée. Muchos años después una de esas dos señoritas fue retratada por Winterhalter. La recordamos como emperatriz de Francia. Su nombre de soltera fue Eugenia de Montijo. Ella y

su hermana Paca escuchan a Stendhal con deferencia. Para complacerlas, el autor de *Armance* escribe un extraño relato de la batalla de Waterloo. De él hablaremos más adelante.

En su refugio de la calle de Caumartin, el cónsul Beyle (que huyó materialmente de Italia, para no aburrirse en Civitavecchia) huye de París, mentalmente, para no sentirse lejos de Italia. Más que la patria de su inteligencia, Italia es el paisaje moral de su corazón. Todo le encanta en ella: su pasado y su clima, su indolencia y sus vértigos, su música y sus pasiones, su arrogancia y su incuria, sus calles y sus museos, los gritos de sus voceadores bajo el sol y el azul de Nápoles y el silencio límpido que precede, en el auditorio de la Scala, las arias de sus óperas favoritas.

Francés como pocos, por la mesura del dibujo y por el sentido lógico de los caracteres, se siente italiano por el color y, más aún, por el caudal de energías desocupadas que, ante el miedo de lo ridículo, su temperamento se ha visto siempre obligado a domesticar. Piensa como Chamfort, escribe a veces como Voltaire; pero quisiera ser amado como uno de esos jóvenes cardenales del Renacimiento que, entre églogas y topacios, estatuas y manuscritos, puñales y copas de veneno, acariciaban —frente a un busto de la escuela de Praxiteles— bustos menos marmóreos, pero también menos impasibles.

Pobre, puesto que vive entre constantes apremios económicos; burgués a pesar suyo, porque al regresar a las letras perdió en el viaje aquel presuntuoso *de* con que ennobleció su apellido durante los últimos años de la epopeya bonapartista; agobiado por un físico de hombre feo, al que nunca hubo de resignarse; viejo y enfermo además, como que siente a menudo la muerte próxima, Stendhal halla —en la imagen de Italia— la compensación de muchas insuficiencias.

Para él, esa Italia es el país del lujo: pompa decorativa en el bronce barroco de los altares y en el oro con que los marcos ciñen las telas de un Correggio, de un Perugino o de un Sebastián del Piombo; pero lujo todavía más elocuente en los endecasílabos del Ariosto, en los gorjeos que Cimarosa añade al *Sacrificio* de Metastasio, en el desenfreno de los Borgia, el rigor de los Cenci y el ansia de poder de los Barberini, tanto como en el crimen de aquella soberbia Francesca Polo que —en sus *Paseos* romanos— coloca Beyle, a guisa de pórtico sorpren-

dente, frente a un curioso estudio sobre ciento once iglesias de la ciudad papal. Semejante lujo no es ya tan solo exaltación agresiva de la materia, sino suntuosidad auténtica del espíritu; derroche de cólera y de ambición, de sensualidad y de arrojo, de alegría y de genio; placer de existir peligrosamente, adoración magnífica de la vida. En aquella sociedad, que prolongó por lustros el frenesí, la pobreza de Stendhal desaparece.

Pero Italia no es únicamente para su ser el país del lujo. Es, también, el país de la nobleza natural y esencial que admira. No le irritan ahí los condes y duques —valetudinarios y acatarrados— que París exhibe en las salas ultramontanas de la Restauración. Le seducen, en cambio, damas en cuyos títulos su curiosidad de heráldico diletante se goza en redescubrir una antigua historia de amor o de señorío, la crónica de una hazaña sangrienta y bella. En una sociedad que ennoblece al héroe, Stendhal se olvida de ser burgués.

Todo esto sería ya mucho. Sin embargo, ¿qué valen la nobleza y el lujo, por comparación con la dicha de la belleza? El hombre obeso, feo y enfermo que, desde el cuarto piso de una casa de apartamientos de la calle de Caumartin, vuelve a Milán y a Roma su pensamiento, cree encontrar en el horizonte de Italia esa inmensa dicha: la de reflexionar en un mundo claro, donde lo bello resulta más real y práctico que lo útil y en cuya tierra la imaginación no es hermosa porque es divina, sino divina porque es hermosa...

Pero ¿de qué serviría la belleza, sin el amor? «Sé —escribió en alguna ocasión Stendhal— que el amor no está de moda en Francia, sobre todo en las clases altas. Los jóvenes de veinte años sueñan con ser diputados. Temerían que su reputación de hombres serios se viese perjudicada si hablaran varias veces seguidas con la misma mujer... Hay mucho menos amor en Francia que en Alemania, Inglaterra o Italia. Entre las mil pequeñas afectaciones que se presentan a nosotros cada mañana (y que debemos satisfacer si no deseamos que nos desautorice la civilización del siglo XIX), me parece que no puede creerse en una pasión sino en la medida en que la traicionan ciertos ridículos... Todos los que tienen hoy en Europa más ingenio y más vanidad que verdadero fuego del alma, adoptan la manera de pensar de los franceses. En la mayoría de los casos, nuestros amigos viajeros no entienden nada respecto a la forma de amar de las bellas romanas. Aquí ninguna moles-

tia... Una romana a quien le agrada un joven extranjero lo mira con ostensible placer y no mira sino a él cuando se encuentran en sociedad. No se retendrá de decir a un amigo del hombre que empieza a amar: *Dite a V... che mi piace.*»

En el mismo libro del que traduzco esta cita leo una página todavía más expresiva. La copio a continuación: «Tomad al azar —dice Enrique Beyle— a cien franceses bien vestidos, de los que pasan por el Puente Real, a cien ingleses del puente de Londres, a cien romanos, de los que atraviesan el Corso. De cada grupo escoged a los cinco individuos que os parezcan más notables por su inteligencia y por su valor. Pretendo que los cinco romanos acabarán por ganar la partida a los franceses y a los ingleses. Y esto, ya sea que los situéis en una isla desierta, como a Robinsón; o que los obliguéis a perseguir una intriga en la corte de Luis XIV o que los dejéis en mitad de una tormentosa cámara de comunes... El inglés será más razonable y estará mucho mejor vestido que el romano; tendrá costumbres profundamente sociales. El jurado popular y el espíritu de asociación, la máquina de vapor, los peligros de la navegación, los recursos ante el peligro, serán temas familiares para él; pero, como hombre, quedará muy por debajo del romano. Precisamente porque obedece a un gobierno aproximadamente justo (si exceptuamos la omnipotencia concedida a la aristocracia), el inglés no se ve en el caso de decidir por sí propio, diez veces al mes, qué debe hacer ante algunos pequeños problemas muy azarosos —que podrán conducirle, a la postre, hasta la miseria, la prisión e incluso la muerte. El francés será bondadoso y tendrá un valor brillante. Nada lo entristece; nada lo abate. Irá hasta el fin del mundo y volverá, como Fígaro, habiendo afeitado a todos. Os divertirá por lo imprevisto y lo rápido de su ingenio (hablo del francés de 1789), pero, como hombre, es un ser menos enérgico que el romano y se cansa más pronto que él ante los obstáculos. Distraído por algo durante todo el día, el francés no goza de la dicha con la energía del romano, el cual llega por la noche a visitar a su amante con un alma virgen de emociones. De ahí que aquel no afronte sacrificios mayores para obtenerla...

»Si me contestáis con énfasis —concluye Stendhal—, si acudís a la filosofía alemana, hablaremos mejor de otra cosa. Pero si me estimáis lo bastante para mostraros de buena fe, veréis —merced a estos *porque,* rápidamente esbozados— hasta

qué punto la planta hombre crece más robusta y más grande en Roma que en otros sitios.»

Esta robustez de la «planta hombre», esa energía de la savia mediterránea que proporciona a determinados temperamentos un vigor tan ardiente y tan impetuoso, es lo que Stendhal buscó en Italia durante los días de un ostracismo que no podemos honradamente llamar destierro. Y ahora, a los cincuenta y cinco años, cuando le ronda la apoplejía y el corazón le palpita más en el primer descanso de una escalera que en la primera entrevista con Angela Pietragrua; ahora que Matilde no existe; cuando la condesa Curial lo trata apenas como a un amigo y hasta la señora Gaulthier se permite verlo con protectora y lánguida cortesía, esa robustez de la «planta hombre» es lo que todavía quisiera advertir en la Italia lírica que compulsa, mientras la portera declara a los importunos que el señor Beyle «no se encuentra en casa».

La portera de la calle de Caumartin no mentía del todo cuando creía engañar a los visitantes... Porque el señor Beyle estaba sin duda ahí, bajo la lámpara de su alcoba de solterón, enfrascado en la lectura de alguna crónica. Pero tal crónica le hablaba de Roma y, por consiguiente, Stendhal continuaba viviendo en Italia. No en la Italia oficinesca y trivial de Civitavecchia (de la que había logrado escapar en 1836), sino en la Italia de Miguel Angel y Benvenuto, en la Italia de Inocencio VIII y Lorenzo el Magnífico. Especialmente en la Italia de Rodrigo Borgia, que —según él— fue «la encarnación menos imperfecta del diablo» sobre la tierra.

Conmueve, en el caso de Stendhal, este método pendular de presencias y de nostalgias intermitentes. Durante su condena consular en Civitavecchia piensa en Francia y añora su juventud. En noviembre de 1835, al volver de Ravenna, abandona la redacción de *Luciano Leuwen* para ponerse a escribir sus memorias. Desde entonces, hasta el 26 de marzo de 1836, no hace otra cosa. Fruto de aquella introspección minuciosa y tensa son las páginas admirables de *Henri Brulard*, libro que no se publicará sino en 1890 y que nos explica el misterio de Stendhal adolescente: la aversión que sentía para su padre, el recuerdo del «amor» que tuvo para su madre a los cinco años y su afición por los paisajes sublimes que eran —según decía— «como arcos que tocaban sobre su alma», violín es-

trecho, pero sólidamente construido y de resonancias más bien discretas.

Si el señor Beyle interrumpe sus memorias (esto es: su contacto literario con Francia) el 26 de marzo de 1836 es porque ese día recibe la autorización ministerial para ir a pasar en París unos meses de vacaciones. «Mi imaginación vuela a otra parte», declara inocentemente. Lo curioso es que, en París, esa misma imaginación volandera lo proyecta otra vez a Italia.

En Francia, por espacio de más de dos años, lo mejor de sus ocios va a dedicarlo a escribir sobre Roma, Nápoles, Mantua, o sobre esa Parma ideal que no es —por supuesto— la que los turistas visitan, sino un mosaico de muchas ciudades inolvidables, bellas y silenciosas. En agosto de 1836 lee en París la historia de Vittoria Accoramboni. Meses más tarde, el 1 de marzo de 1837, su *Vittoria Accoramboni* aparecerá, sin firma, en la «Revista de Ambos Mundos». En el mismo periódico, y en condiciones análogas, publica —el 1 de julio— *Los Cenci*, en tanto que el 15 de agosto su *Duquesa de Palliano* figurará en el sumario de la revista como obra de Lagenevais, otro de sus seudónimos.

Todos esos fragmentos —que hoy reunimos bajo el título colectivo de *Crónicas italianas*— dan la impresión de ser, a pesar de sus cualidades, bosquejos inteligentes para un relato de mayor ambición y mayor volumen. Sin embargo, al día siguiente de la aparición de *La duquesa de Palliano*, Stendhal señala en uno de sus registros el interés con que está leyendo los *Orígenes de la grandeza de la familia Farnesio* y apunta en seguida la intención de utilizar ese texto para un *romanzetto*. Con la velocidad que le conocemos, se pone al trabajo inmediatamente y traza las primeras hojas de lo que habrá de llegar a ser *La Cartuja de Parma*. Por lo pronto, se trata sólo de una reconstitución de los amores de Alejandro Farnesio, el protegido de Vanozza, la amante de Rodrigo Borgia. El argumento no se alejará muy visiblemente del manuscrito italiano. La época será, otra vez, el Renacimiento...

Por fortuna, el 3 de septiembre Stendhal cambia de opinión y resuelve escribir, en lugar del *romanzetto* de que hablaba en agosto, una novela grande —que resultará, en verdad, una gran novela. El protagonista no se llamará Alejandro, sino Fabricio. Sus aventuras más importantes no ocurrirán a la sombra del Vaticano, sino en una Parma transfigurada y perfeccionada. El

fondo histórico será el de Italia durante los últimos años del siglo XVIII y los primeros del XIX.

¿Qué indujo a Stendhal a tomar esa decisión? ¿Se percató, acaso, de que el tema merecía más que una breve crónica? ¿O bien, como lo suponen algunos críticos, el hecho de haber comenzado a escribir —para sus amigas Paca y Eugenia— un relato de la batalla de Waterloo le dio la idea de que el personaje central de esa narración, que se llamaba Alejandro también, podría encarnar al protegido célebre de Vannozza, y encarnarlo en el mundo contemporáneo?

Ni me compete zanjar estas dudas ni ganaríamos mucho con intentarlo. En el fondo, lo que nos interesa es saber que Stendhal descuidó sus memorias —iniciadas en Italia en 1835— para vivir, en París, una vida nueva: la de Fabricio. Es decir: una de las vidas que le habría gustado vivir más intensamente si la realidad hubiese sido dócil a sus deseos, accesible a sus sueños y obediente a sus esperanzas.

Siempre que releo *Henri Brulard* me atrae un pequeño párrafo, trazado probablemente en Civitavecchia durante el invierno de 1835. «Lo único que veo con claridad —dice entonces Beyle— es que, desde hace cuarenta y seis años (había cumplido cincuenta y dos), mi ideal es vivir en París, en un cuarto piso, escribiendo un libro o un drama»...

En 1838 ese ideal se realiza al fin. Reside en París; está instalado en un cuarto piso y puede a su antojo escribir un libro. Pero ese libro —*La Cartuja*— será también un balcón psicológico sobre Italia. Y el protagonista —Fabricio del Dongo— va a ser de nuevo el Stendhal que no fue Beyle; o, mejor dicho, el adolescente que el señor cónsul, a pesar de sus decepciones y sus achaques, hasta la hora de su muerte, continuará defendiendo de los demás.

Como en el caso de *Rojo y negro*, para escribir *La Cartuja* Stendhal necesita apoyarse en la tierra firme de una anécdota cierta. Esta vez, no parte de la descripción de un delito contemporáneo. No es la «Gaceta» la que ahora le tiende ese racimo de hechos indiscutibles que su imaginación laboriosa se place en «cristalizar». La base de su novela más personal se la depara una vieja crónica. Desfilan por esas páginas italianas algunas sombras ilustres: la de una favorita de la familia Far-

nesio —Vannozza— y las de dos Papas: Rodrigo Borgia, más detestado como Alejandro VI, y Alejandro Farnesio, más conocido como Paulo III. Durante el pontificado de aquel, este (a quien Vannozza protege continuamente) logra escapar de la cárcel del Santo Ángel. Lo habían llevado ahí sus ilegales amores con Cleria, una joven romana que le hizo padre de varios hijos.

Las líneas que preceden son el compendio de la crónica, tan apreciada por Stendhal durante sus nocturnas lecturas de la calle de Caumartin, y pueden considerarse síntesis —por elíptica, lamentable— del argumento de *La Cartuja.*

En la novela de Stendhal, Rodrigo Borgia es el conde Mosca, ministro sentimental, hipócrita y reaccionario del rey Ranuncio Ernesto IV. Vannozza es la duquesa Sanseverina. La Cleria de Alejandro Farnesio se llama Clelia y es hija del general Fabio Monti. En cuanto a Alejandro Farnesio —lo he dicho ya— su nombre es Fabricio del Dongo; coincidencia que parece deliberada, pues recordamos, por una parte, que el escenario de sus tribulaciones es Parma y, por otra parte, que un pintor (igualmente llamado Fabricio) ilustró los anales de esa ciudad.

La vida de Alejandro Farnesio no tiene la arquitectura que descubrió Enrique Beyle en la biografía de Antonio Berthet. Tal vez por eso *La Cartuja* da la impresión de ser un libro menos bien hecho que *Rojo y negro.* Pero tal vez por eso también se apodera de los lectores más suavemente. El autor no se sujetó, en *La Cartuja,* a un plan más o menos rígido. «Cada mañana —observa a este respecto Henri Martineau— Stendhal reanudaba el trabajo, después de haber leído la última página dictada la víspera, sin saber con exactitud hacia dónde iba. como *lo helaba seguir un plan,* se fiaba en la emoción de su fantasía e improvisaba, encantado por el placer de trazar aventuras tan incitantes. A lo largo de la novela una serie de circunstancias imprevisibles sacude a los personajes, llevados sobre la ola de la existencia, a merced del azar. La unidad de la obra obedece menos a una acción, sin cesar dispersa y rehecha a cada momento, que a la continuidad de los caracteres, siempre idénticos a sí mismos.»

Cito estas palabras de Martineau porque las hallo singularmente justas y lúcidas; mucho más lúcidas y más justas que las apreciaciones críticas de Sainte-Beuve, a quien «la conducta de Fabricio, su fuga extravagante y las consecuencias»

que inventa Beyle, le parecerían «inexplicables, si se buscase en el libro alguna verosimilitud». Para él, toda *La Cartuja* es una «mascarada ingeniosa». Y agrega: «La verdad del detalle, que puede mezclarse al conjunto, no hará que tome yo nunca ese mundo suyo sino como un mundo... fabricado a la par que observado por un hombre de mucho ingenio, el cual confecciona, a su modo, un italiano *marivaudage*.»

Lo que encoleriza al historiador literario de *Port-Royal* es, precisamente, lo que a mí me seduce más en las idas y vueltas de *La Cartuja:* su propósito de no demostrar ninguna tesis, su entrega total a lo inesperado, a lo ilógico, a lo fortuito; sueño despierto de un alma joven en un cuerpo al que vence la senectud y que se empeña en ser joven a toda costa. Bajo la máscara de Fabricio, es él, Stendhal, quien se divierte constantemente en las batallas que no libró y entre los brazos de las mujeres que no le amaron.

Acabo de escribir la palabra «ilógico» y me pregunto si no podrá engañar a quienes me lean. Pero no la retiro, porque estoy convencido de que Stendhal compensa admirablemente lo ilógico de algunas situaciones de la novela con una lógica sin piedad: la del rigor con que nos explica la reacción personal de todos sus héroes.

Por comparación con los relatos que estimaba Sainte-Beuve —*La Princesa de Clèves,* el *Obermann* de Sénancour, el *Adolfo* de Benjamin Constant— *La Cartuja* resulta una novela mal construida. Nunca fue menos clásico Beyle, en el sentido que —en las escuelas— se da a lo clásico. La primera parte del libro (Milán en 1796, el bonapartismo de Fabricio del Dongo, su viaje a Francia y su participación, muy relativa, en las escaramuzas de Waterloo) constituye un todo, que Sainte-Beuve loaba templadamente, pero que —si no me equivoco— habría preferido leer en un tomo aparte, sin vincularlo con las pasiones de la Sanseverina y con la experiencia de Fabricio del Dongo en la corte del rey Ranuncio.

No comparto ese juicio célebre. Y no sólo me abstengo de compartirlo porque, de ejecutar tal amputación, perderían los lectores de *La Cartuja* algunas de las páginas más inteligentes y originales de la novela, sino porque, sin ese exordio, los personajes no se comprenderían. Dos de ellos quedarían irremediablemente truncos: Fabricio mismo y su tía, Gina Pietranera, que —al casarse después con Sanseverina— llevará a Parma

todas las inquietudes y las irónicas displicencias de una mujer que, en sus años mozos, conoció a los más apuestos oficiales del ejército revolucionario y para quien Milán, en 1796, ofreció el ejemplo de una ciudad materialmente embriagada por la ilusión de la libertad política.

Si suprimiéramos esa parte (tan elogiada por sus méritos intrínsecos, pero tan censurada como prólogo del volumen), Fabricio y la duquesa Sanseverina se verían falseados de todo a todo. ¿Cómo explicar las audacias del joven del Dongo sin aquellos primeros ensayos de conspirador aprendiz, de soldado a medias y de hijo, acaso, de un subordinado de Bonaparte? Al heredero —no resignado— de aquel marqués circunspecto y atrabiliario, que Stendhal nos representa como un espía de los conservadores austriacos y un «colaboracionista» del régimen vienés, el recuerdo de la Italia galvanizada por la Revolución francesa abrió los ojos desde muy niño —y se los abrió para siempre, terriblemente. Mientras su padre envía a los agentes de Metternich cifradas y cómicas delaciones, Fabricio aspira a recuperar aquel entusiasmo público (falso, sin duda, pero impetuoso) que despertó en las almas no mercenarias la leyenda de Arcola, de Rívoli y de Marengo. Como su tierra misma, despedazada en ducados y principados, Fabricio sueña con una epopeya que le permita constituirse y comprobar la unidad de su ser real. Cuando su aventura fracasa —como fracasa también la de su país— no sabe ya cómo acostumbrarse a la ociosidad y a las servidumbres que impone la Santa Alianza por toda Europa. Lo ahogan las múltiples disciplinas en que debe doctorarse un vencido, para no confesar la derrota que lo avergüenza. Le molesta cada costura de la sotana en que habrá de envolverse para vivir. Se enamora de la primera muchacha que le sonríe desde el tablado de un palco escénico, al salir del aburrimiento del seminario. Y el acero que no desenvainó por las grandes causas que en un principio le interesaban, una mujer se lo prestará para combatir con un mal actor, en un lance imbécil, más digno de un salteador de caminos que de un candidato al arzobispado.

Casi todos los críticos se sorprenden de la versatilidad de este personaje inconsecuente y contradictorio. Ya oímos la voz de Sainte-Beuve. En opinión del autor de los *Lunes*, «Fabricio no se porta como hombre en ninguna parte, sino como un animal dominado por sus apetitos, o como un chico liber-

tino, sujeto de sus caprichos». Paul Bourget no usa términos tan hostiles. Pero, en su estudio acerca de Stendhal, habla muy largamente de Sorel y apenas si alude a Fabricio del Dongo. A Jorge Brandés le parece Fabricio a lo sumo «frívolo». El despego que siente por el protagonista de *La Cartuja* lo lleva a menospreciar la novela entera. «Al lector moderno —dice— *La Cartuja de Parma* le agrada poco, porque contiene mucho más del romanticismo exterior de aquella época que *Rojo y negro:* disfraces, muertes, escenas de prisión, fugas, envenenamientos, etc...» El propio Stefan Zweig no disimula su preferencia por el amigo de la señora de Rênal y de la señorita de La Mole.

Hay algo no concluido, en verdad, en la personalidad trágica de Fabricio. Sorel es mucho más claro. Todos los actos de este son hijos del resentimiento —y ya analizamos las causas del suyo, tan vigoroso. Pero Fabricio no es un resentido social. Su drama, por eso mismo, resulta menos preciso. Se trata de un inadaptado. Y de un inadaptado que no posee, como muchos de sus congéneres literarios, lo que alguno llamó «el don de las lágrimas». Si llorara más a menudo le otorgarían los censores probablemente el mismo perdón que no se niegan a conceder a tantos otros insoportables «hijos del siglo». Sus «apetitos» son considerados «animales» por el señor Sainte-Beuve solo porque no los reviste Fabricio con metáforas lacrimosas como las que encontramos a veces en los poemas del solapado amador de Madame Hugo.

Su inconsistencia moral es indiscutible. Pero quien acusa a Stendhal por ese hecho no ha entendido ni la intención profunda de la novela ni el carácter exacto del personaje. Hubiese bastado que el autor intercalara en el texto de su relato algunos capítulos presuntuosos sobre el estado de incertidumbre espiritual en que Italia quedó —por espacio de varios lustros— al perder la esperanza de su resurrección política, para que se comprendiese mejor que Fabricio es el tipo de una generación desquiciada por el fervor de un esfuerzo inútil y prematuro. Si a esos capítulos de «fisiología social» hubiera añadido Beyle algún comentario —a lo Adler— respecto a las resonancias que tienen en el adulto las emociones y los fracasos de la niñez, muchos se pasmarían ante la penetrante psicología del escritor. Pero Beyle no es un tratadista. Psicólogo incomparable, no pierde el tiempo en explicar al lector lo que

da por supuesto desde un principio y señala, además, con claras insinuaciones. Toda esa exposición sobre Italia en las postrimerías del siglo XVIII y los albores del XIX no es un entremés divertido e insustancial. Es, al contrario, base insustituible de *La Cartuja.*

Lo es, desde luego, si queremos situar con veracidad la tragedia íntima de Fabricio: su desasimiento aparente de muchas reglas de conducta en las que, desde muy temprano, perdió la fe y, sobre todo, ese estado suyo, continuo, de disponibilidad para la aventura y esa actitud de desdén para cuanto no logra suscitar —simultáneamente— la curiosidad de su inteligencia y la avidez de su corazón.

Pero lo es igualmente si deseamos conocer los engranajes secretos de ese reloj que adelanta siempre sobre su tiempo: la coquetería, a veces apasionada, y glacial a veces, de Gina Pietranera, a quien todos recuerdan por su título de duquesa, la duquesa Sanseverina. Más que Fabricio, ella es realmente la heroína inefable de la novela y, con Clelia Conti, el tipo más deliciosamente «visto» por el autor.

¿Qué mujer —de las que Stendhal trató— le sirvió de modelo para crear este ser peligroso, hechicero y desconcertante? Probablemente ninguna; aunque el hecho de que le haya dado el nombre de Gina Pietranera, casi Angela Pietragrua, justifica en parte a quienes afirman que la duquesa Sanseverina es el retrato, ciertamente embellecido, de aquella italiana sensual que el subteniente Enrique Beyle conoció en 1800 y que el auditor del emperador poseyó, por fin, en 1811... La hipótesis no carece de seducción y muchos la aceptan como muy válida. Pero es difícil admitirla sin cierto escrúpulo. En efecto, cuando un novelista concibe el tipo de un personaje, procede por selección de innumerables recuerdos, aprovechando la realidad, pero corrigiéndola a toda hora. Es posible que, al descubrir a Vannozza en los *Orígenes de la grandeza de la familia Farnesio,* Stendhal haya pensado en Angela Pietragrua. Una y otra eran italianas, enfáticas, efusivas. La impresión producida en Stendhal por la Pietragrua de carne y hueso no fue, sin duda, ligera ni deleznable. Durante once años la deseó. Hay motivos, por consiguiente, para creer que, en el primer esbozo de la Sanseverina, la reminiscencia de Angela se haya transparentado, como esos perfiles en filigrana que pueden verse, en determinados papeles, si se les coloca frente a la luz.

Creo que eso fue todo. Porque, sobre el recuerdo de Angela Pietragrua, la imaginación de Stendhal hizo después milagros. ¡Qué diferencias no hemos de percibir entre la italiana que visitaba a Beyle en la *Contrada dei due Muri* y la luminosa amazona que, en la corte de Parma, ridiculiza implacablemente las necedades de Ernesto IV! Sensual, la duquesa lo es indudablemente, pero de una sensualidad que obedece, más que al temperamento, a la inteligencia y que pone siempre a la fantasía sobre el placer.

Hermana del viejo marqués del Dongo —de quien debía Fabricio aceptarse por hijo, a veces a pesar suyo—, Gina comienza por prescindir del «excelente partido» que su familia le recomienda y se casa, muy joven, con un conde Pietranera, subteniente de la legión italiana, fiel a Napoleón. Su cuñado lo detesta —nos dice Stendhal— «porque, no poseyendo cincuenta luises de renta, osa estar contento, se permite mostrarse leal para cuanto amó durante toda su vida y se permite la insolencia de preconizar ese espíritu de justicia, sin distinción de personas, que el marqués llamaba infame jacobinismo».

El amor de Gina para su esposo es más bien camaradería y cordial solidaridad. No espera a que un duelo la prive de ese consorte para iniciar relaciones sentimentales con Limecarti, a quien despide meses más tarde, porque no se atrevió a ir a Suiza a matar a los reaccionarios que en aquel duelo —muy sospechoso por cierto— asesinaron a Pietranera. La epístola de ruptura que Limecarti recibe vale la pena de mencionarse. Es muy breve. «¿Quiere usted obrar alguna vez como hombre inteligente? Figúrese que nunca me conoció. Soy, quizá con un poco de desprecio, su humilde servidora, Gina Pietranera.»

La corteja en seguida otro conde, el conde N..., que le ofrece su mano y una renta de doscientas mil libras. La viuda rechaza ambas proposiciones. Tendría que vivir sola, con una pensión modestísima, de no ser porque su hermano —temeroso de las críticas milanesas— la invita a compartir su retiro en el castillo de Grianta. Ahí pasa Gina algunos momentos felices. Su cuñada la estima mucho, el marqués se encierra a combinar oscuras maquinaciones con Ascanio, su primogénito, y ella puede pasear a sus anchas sobre el lago de Como,

en compañía de Fabricio, un sobrino por el que siente más que un cariño de tía, una adoración patética de mujer.

El abate Blanès, cura de Grianta, invierte las noches en calcular el destino de sus amigos merced al tránsito de los astros. Observa el cielo, con un tubo de cartón, desde lo alto del campanario de su parroquia. Maestro de Fabricio durante el día, no es mucho el latín con que lo adoctrina. «Puede juzgarse —indica Beyle, no sin humorismo— el desprecio que sentiría para el estudio de las lenguas un hombre que se pasaba la vida descubriendo la época precisa de la caída de los imperios y las revoluciones que cambian la faz del mundo.»

Uno de esos cambios iba a producirse, de pronto, en Europa. Bonaparte se había escapado de la isla de Elba. Para Fabricio, conocer la noticia y decidirse a pelear por él es una y la misma cosa. Su tía trata de retenerlo, muy débilmente. En el fondo, le encanta la intrepidez ingenua de su sobrino. Pasan los meses, largos, sólidos, angustiosos. Herido en Waterloo, Fabricio no sabrá nunca si vio de verdad la guerra. De regreso en Milán, los esbirros de la cancillería vienesa no tardan en inquietarlo. Lo ha denunciado su propio hermano, el odioso Ascanio, quien por lo visto no se contenta con cifrar las acusaciones monótonas de su padre. Fabricio tiene de nuevo que desterrarse. Entre las instrucciones que recibe del canónigo Borda, adorador y cómplice de su tía, figuran estos consejos: ir a misa todos los días y hacerse amar de alguna señora de buena reputación. Los cumple al pie de la letra.

Mientras tanto, Gina se aburre en Grianta. Sin Fabricio, la compañía de su hermano y de su cuñada deja de interesarle. Se instala en Milán, donde conoce al ministro Mosca, una mezcla de cínico impertinente y de sentimental sincero y desencantado. Empobrecido por la caída de Napoleón, el conde Mosca supo advertir oportunamente por qué eclesiásticos rumbos iba a soplar el viento de la fortuna. Aparece ya como ultramontano, persigue a los jacobinos y se adueña del rey de Parma por el terror. En su función de jefe de policía, asusta al príncipe con la maquinaria de una conjuración siempre renovada; visita con él, por las noches, los desvanes y corredores de su palacio y, conteniendo la risa, inspecciona las camas y las alcobas.

«Con tanto talento, imposible dormir. Y, cuando se es tan poderoso ¿cómo pasear?»... Los honores y las riquezas no sa

tisfacen del todo al ministro Mosca. Gina Pietranera tiene más de treinta años y, en Italia, al principio del siglo XIX, semejante edad es casi el atardecer. El conde es mayor que ella; pero la ambición le rejuvenece. La ama profundamente. Gina le dice: «Jurarle que tengo una pasión loca por usted sería mentirle. Me sentiría ya feliz con poder amar, ahora que he pasado los treinta, como amé a los veintidós años. Pero he visto caer tantas cosas que creí eternas»... Mosca no puede comprometerse llevando a vivir a Parma a una viuda tan atractiva. Lo que resuelven, de común acuerdo, es sujetarse al siguiente plan: Gina se casará simbólicamente con el duque Sanseverina, un millonario senil de quien Mosca pagará la obsequiosidad con un doble precio: un puesto de embajador, para distanciarlo de Parma, y el otorgamiento de una gran cruz.

En Parma, todo se desenvuelve perfectamente. La nueva duquesa es presentada a la princesa Clara Paolina, la cual, «porque su marido tenía un amante, se creía la más desdichada persona del universo, lo que la había convertido en la más tediosa». La amante del príncipe —cierta condesa Balbi, famosa por el arte con que exacciona a los negociantes que comercian con el Estado— celebra también la llegada de la duquesa. «Me recibió —dice Gina al ministro Mosca— como si esperase una gratificación de cincuenta francos.» Pero, apenas instalada en el palacio del duque ausente, la Sanseverina piensa en Fabricio. Hay que darle una profesión. Ella quisiera verlo con uniforme y protegerle como oficial. Mosca prefiere orientarlo a la prelacía. Según lo explica el ministro a su hermosa amiga, «la primera calidad de un joven, mientras tengamos miedo y mientras no se restablezca la religión, consistirá en no ser capaz de entusiasmo y en carecer de espíritu». Fabricio irá pues a la Academia eclesiástica de Nápoles. Y no olvidará que —según suele decirlo Mosca— «no se pretende hacer de él un sacerdote ejemplar, sino un gran señor». «Podrá mantenerse perfectamente ignorante si así le agrada —y no por eso dejará de ser obispo y aun arzobispo», siempre que el príncipe siga apreciando al conde.

Vuelven los meses a transcurrir; pero ahora erizados de pequeñas intrigas que impacientan al ministro y deleitan a la duquesa. Cuando Fabricio regresa a Parma, Mosca se percata de que, no obstante el hábito que lo adorna y que debiera hacerlo respetable, su presencia puede poner en peligro la

tranquilidad de su amor con Gina. «Por muchos cuidados que tome —se confiesa a sí mismo— es sobre todo la mirada lo que debe parecer viejo en mí.» Triste conclusión, para un enamorado quincuagenario. Una carta anónima, dictada nada menos que por el rey, viene a avivar sus celos. Interroga a una doncella de Gina: «¿Se hacen el amor la duquesa y el *monsignore?*» La respuesta de la doncella vale un poema: «No, todavía no; pero él le besa las manos a la señora, riéndose ciertamente, aunque con ímpetu.»

El honor de Gina se salva más bien por casualidad. Un mucho por ardor de la juventud y un poco por no caer en la tentación de su amable tía, Fabricio se prenda de Marietta Valserra, actriz a quien tiene oportunidad de aplaudir en una comedia de Goldoni. El que se encela, entonces, es otro actor, Giletti, pretendiente de la muchacha. Los dos rivales se encuentran en un camino, cerca de Sanguigna. Combaten y Fabricio mata a Giletti. En Parma, los enemigos de la duquesa y del conde Mosca se encargan de envenenar los hechos. Fabricio favorece a sus calumniadores con una fuga que resulta incómoda de explicar. Se enreda en un nuevo idilio con Fausta, personaje episódico que complica el relato indiscretamente. La policía de Ranuncio Ernesto acaba por arrestarlo. Ha sido condenado a doce años de reclusión en la fortaleza de Parma. Pero ya sabemos que las cárceles no son necesariamente nefastas para los héroes stendhalianos. En la de *Rojo y negro,* Sorel pasó los días más felices de su existencia. Lo propio acontece con Fabricio del Dongo, porque el alcaide de la fortaleza es el general Fabio Conti, cuya hija, la dulce Clelia, no tarda en sentir piedad por el prisionero.

De ventana a ventana, a ciento ochenta pies de altura sobre la plataforma de la torre, se establece un diálogo encantador entre el monseñor desvalido y la impresionable heredera del general. Pero la duquesa vigila y, a fuerza de influencias y de dinero, instala un telégrafo luminoso cuyos signos no pasan inadvertidos para Fabricio. Después de múltiples contratiempos, el joven del Dongo escapa, como Benvenuto Cellini del castillo del Santo Angel. Desterrada de Parma, durante una temporada, la duquesa ve restablecerse su crédito cortesano. No tanto, sin embargo, como para lograr impedir que Fabricio necesite ser encarcelado de nuevo, a fin de que la sentencia se cumpla en parte y los jueces puedan ponerlo legalmente

en libertad. Aquella prisión suplementaria da oportunidad a Clelia para las mayores locuras de su vida. Adora a Fabricio. Se resiste primero, para entregarse después mejor. Lo custodia. Lo cuida. Y jura no volver a mirarlo nunca. La consecuencia de tantos extravíos es que, cuando del Dongo recupera sus derechos civiles y religiosos, Clelia debe contraer matrimonio con el marqués Crescenzi. También Mosca se casa con la duquesa... Y el libro concluye de prisa, porque Stendhal no es un profesional del final feliz y porque su editor no quiere imprimir un tercer volumen.

Con todos sus defectos, el cinematográfico esquema que acabo de pergeñar puede servirnos, al menos, para reconocer una verdad muy vieja: que el argumento de una novela no es la novela misma y que, reducido a su esqueleto de circunstancias y de aventuras, el relato más agradable (*La Cartuja de Parma*, pongo por caso) resulta seco y desanimado, como el guión mediocre de una película. Pero, en la obra de Stendhal, cada fragmento está unido a los otros por una psicología rápida y jubilosa, que no apoya jamás sobre lo que inventa, que descubre con alegría —hasta cuando lo que descubre es amargo y triste— y que logra mover a los personajes, como si fueran las figuras de un buen *ballet*.

Ningún libro francés del siglo pasado revela tan a las claras el placer que tuvo su autor en pensarlo y en escribirlo. Sabemos que Stendhal lo dictó en cincuenta y dos jornadas exactamente, pues principió a redactarlo el 4 de noviembre de 1838 y le puso término el 26 de diciembre del mismo año. Tenemos igualmente noticia de que lo compuso sin más programa que el de vagar, día tras día, por su querida Italia, encarnando a menudo en el adolescente Fabricio, aunque discurriendo a veces por boca del conde Mosca. Uno y otro —tan diferentes— forman a Stendhal. De Fabricio, tenía el escritor la energía vacante y dispuesta siempre a los entusiasmos; pero no la hermosura ni, por supuesto, la mocedad. Del ministro Mosca tenía, en cambio, el amor paciente, la indulgencia infinita ante las amigas indispensables, la ironía cínica frente a los poderosos y el cansancio de haber traspuesto, sin verdadera gloria, el umbral de la madurez.

La Cartuja, es la obra en que Stendhal se expresó más. Todo lo dice y no lo dice nunca excesivamente. Plantea una crítica virulenta contra el absolutismo y no la plantea, sin em-

bargo, como un panfleto. Ranuncio Ernesto IV es una caricatura sangrienta de Luis XIV y, sin embargo, no es sólo eso. Es, también, un hombre al que, en ocasiones, no le faltan talento ni discreción. Con sus astrologías y sus compases, el abate Blanès hubiera podido ser una figura digna de Dumas, en los peores momentos del *Conde de Montecristo.* Y, sin embargo, quien haya leído *La Cartuja* a los veinte años no olvidará jamás al suave y pálido matemático que, con un tubo de cartón, busca el porvenir de su alumno entre las estrellas, mientras las campanas campesinas de su parroquia se preparan a saludar el día de San Giovita, soldado y mártir, patrón de Grianta.

Hasta el viejo arzobispo de Parma —que, en los tiempos de *Rojo y negro,* Beyle habría descrito con sarcástica crueldad— adquiere en esta novela un perfil humano, tímido y atrayente, sin por eso perder ninguna de sus flaquezas. El conde Mosca asegura que, frente al príncipe, y frente a él, el arzobispo no sabe decir que no. «En verdad —añade—, para producir todo mi efecto debo ostentar el gran cordón amarillo. Vestido de frac, sería capaz de contradecirme; por eso, para recibirle, me pongo siempre el uniforme...» Sin embargo, el mismo conde Mosca reconoce más tarde que el buen prelado, tan insignificante y tan trémulo ante el éxito mundanal, sabe pintar como el propio Tácito. Un día le pregunta: «—¿Quién es Dugnani?»... Y el arzobispo contesta veinte palabras, que resumen toda una biografía: «Un pequeño espíritu; una gran ambición. Pocos escrúpulos y una extrema pobreza, porque no son vicios los que nos faltan.»

Por lo que atañe a los personajes principales —la Sanseverina, Mosca, Fabricio— son tantos los hallazgos psicológicos que no podría incluirlos todos en esta síntesis. Quiero evocar, no obstante, tres observaciones que considero reveladoras de la maestría sutil de Stendhal.

Cuando Gina lucha por libertar a Fabricio, impresiona a Ranuncio con la amenaza de alejarse para siempre de Parma. El príncipe, vacilante entre su orgullo y su vanidad, flaquea súbitamente. Es el momento de arrancarle, por escrito, una promesa definitiva. Gina lo sabe; pero interviene el ministro Mosca, deseoso de conciliar —en la redacción de tal texto— su amor para la duquesa y su respeto oficial para el soberano. Omite entonces los términos «injusto procedimiento» que la

ira de Gina había tenido el acierto de sugerir y que, escritos por el rey, condenaban todo lo hecho por sus secuaces.

Semejante omisión no autoriza moralmente al monarca para dejar de cumplir lo que prometió, pero le permite escudarse en una serie de jurídicas dilaciones que demuestran su mala fe y que desesperan a la duquesa. Al darse cuenta de su derrota, Gina pronuncia estas palabras extraordinarias: «No voy a reprocharle (está dirigiéndose a Mosca), no voy a reprocharle que omitiera usted los vocablos 'procedimiento injusto' en el papel que (Ranuncio) firmó... Sin que usted mismo lo sospechara, prefirió usted al interés de su amiga el de su amo. Sus acciones, mi querido conde, las ha puesto usted a mis órdenes. Y esto desde hace mucho. Pero no está en su poder el cambiar de naturaleza. Tiene usted el instinto de su función. La supresión de la palabra 'injusto' me pierde. Sin embargo, estoy muy lejos de reprochársela. Fue una culpa de su instinto y no de su voluntad...»

La misma perspicacia se advierte en el conde Mosca, cuando —al regresar Fabricio de la Academia de Nápoles— adivina el peligro de que Gina se enamore de él. «¿Qué soy aquí —se pregunta— sino el *terzo incomodo?*» Gina y Fabricio charlan y ríen muy tiernamente, cual si bajo sus propios ojos se acariciaran. El conde toma un puñal... pero se arrepiente. «Es preciso calmarse —piensa de pronto. Solo por vanidad, la duquesa sería capaz de seguir a Fabricio a Belgirate. Y ahí, o durante el viaje, al azar podría llevar a sus labios una palabra que diese a la postre un nombre a eso que están sintiendo...» Entonces, «con un aire íntimo y bondadoso» se despide de la pareja. Está convencido de que su ausencia lo protege mejor que el espectáculo de sus celos.

El tercer ejemplo me lo depara Fabricio mismo, cuando —después de visitar al abate Blanès en el campanario de su parroquia— atraviesa un sitio infestado de gendarmes que le persiguen. Logra huir. Y, al sentirse al fin solo, a una legua de Grianta, piensa en lo que hubiera podido ser su encarcelamiento. «¡Buen miedo tuve!», se confiesa en voz baja. Pero el sonido de esa palabra —miedo— está a punto de infundirle vergüenza. Entonces agrega: «¿No me ha dicho mi tía que lo que más necesito es aprender a perdonarme? Me comparo siempre con un modelo perfecto e inexistente. Pues bien: me perdono mi miedo ya que, por otra parte, estaba dispuesto a de-

fender mi libertad y seguramente no todos los cuatro gendarmes habrían quedado en condiciones de llevarme hasta la prisión.»

Este valor, que sabe lo que es el miedo, que lo declara y que lo perdona —porque lo vence—, este desprendimiento de sí que, en los momentos del mayor riesgo, deja a Fabricio la mente clara y le da incluso oportunidad para desdoblarse y mirarse actuar, como si fuera un espectador de cuanto padece, son cualidades que rescatan muchos defectos del héroe rápido e inasible a quien Stendhal encomendó la esencial tarea de gozar hasta el término de sí mismo y de ser el diletante de las pasiones, como él —bajo sú lámpara de la calle de Caumartin— continuaba siendo, a pesar de los años, el Don Juan enfermizo y reumático de sus sueños.

El valor de indagar lo más hondamente posible en su propio espíritu es, por otra parte, el mérito excelso y la suprema virtud artística del psicólogo Enrique Beyle. ¿Quién —antes de Dostoyevski— había logrado cuadricular, en un mapa tan lógico y tan preciso, el mar incógnito en que germinan los odios y los amores súbitos de los hombres? ¿Quién distinguió mejor entre las antipatías que pueden convertirse en ternuras y las simpatías que suelen transformarse en cansancios o en impaciencias? ¿Quién observó con mayor imparcialidad los motivos de una sonrisa, la mentira de ciertas lágrimas, la razón de una frase brusca, espontánea aparentemente, pero —de hecho— preparada en silencio, durante años, por semanas y meses de coacción sobre el impulso de un sentimiento que, de improviso, estalla y se manifiesta? ¿Y quién, sobre todo, nos enseñó tanta psicología sin recurrir ni a las fórmulas descarnadas de los científicos ni a la retórica abstracta de los autores de máximas literarias?

Lo que en Freud, en Adler y en Jung será relación objetiva y admirable paciencia técnica, es, en la novela de Stendhal, descubrimiento de la curiosidad desinteresada, invención constante, vida que se ve sin verse. Y lo que en La Rochefoucauld y en La Bruyère fue dibujo exacto, pero inmóvil y sin cadencias, es, en el autor de *Rojo y negro* y de *La Cartuja*, fluir pintoresco de observaciones, acción que trasluce con gracia su contenido, pensamiento que se confiesa mientras se forja

y que se forja, a menudo, por el placer exquisito de confesarse.

Con razón escribía Zweig en *De voluptate psychologica*: «Lo que consagra la soberanía de Stendhal sobre todos los psicólogos especializados y prácticos, es que la ciencia del corazón, él la ejerce como un arte, por gusto, y no con la gravedad profesional de quien cumple un oficio. Es bastante audaz y bastante fuerte para jugar con la verdad y para amar, con voluptuosidad casi carnal, el conocimiento. La espiritualidad de Stendhal no emana sólo de su cerebro. Por el hecho de que expresa una clara y nítida inteligencia de la vida, está impregnada y penetrada de todas las sustancias vitales de su ser. Sentimos en ella el incendio de la sensualidad y la sal oculta de la ironía... Pero en ella sentimos también a un alma que recibió el calor de muchos soles diversos y respiró el aire de todos los países; riqueza de una existencia ávida de desarrollarse y que cuarenta años de aventuras no hartaron ni fatigaron. ¡Cómo brilla y cómo chispea, liviano y espumoso, ese ingenio de desbordante vitalidad! Y, sin embargo, sus aforismos no son sino gotas escapadas a los tesoros de su alma. En lo interior, el verdadero contenido stendhaliano permanece intacto, fresco y ardiente a la vez, dentro de ese bruñido cáliz que sólo la muerte quebrará. Pero esas simples gotas poseen la virtud estimulante de las cosas del espíritu. Como el buen champaña, activan el ritmo perezoso de nuestro corazón y reaniman nuestro adormecido sentido vital. La psicología de Stendhal no es la geometría de un cerebro bien educado, sino la esencia concentrada de un ser, la sustancia pensante de un hombre auténtico. De ahí que sus verdades sean tan verdaderas, tan clarividentes sus juicios y tan originales —y a la vez tan durables— sus descubrimientos, de interés general... Las teorías y las ideas no son, como las sombras del Hades homérico, sino fantasmas inconstantes, espectros fugitivos. Es menester que se nutran de sangre humana para que adquieran palabra y rostro y para que puedan conversar con los hombres.»

DOSTOYEVSKI

Hay escritores que nacen en medio de una tormenta, entre relámpagos y plegarias. Así nació, en 1768, quien debía emigrar a Londres durante la Revolución francesa, imaginar las penas de Atala, escribir *El genio del cristianismo,* dejarse amar por la señora Récamier, sorprendernos con sus memorias desde ultratumba y llevar —hasta Roma y Jerusalén— el apellido de una familia de monjas y de corsarios: Chateaubriand.

Otros, en cambio, como Goethe, se dignan aterrizar en la mies del año y en la gloria del mediodía, cuando suena en todos los relojes de Francfort la duodécima campanada y señalan todos los calendarios de Europa el 28 de un mes de agosto.

Menos solar que el poeta de *Hermann y Dorotea* —y menos suntuoso que el peregrino del *Ultimo abencerraje*—, Dostoyevski se contentó con venir al mundo sobre un patíbulo.

Este dato no es el que consta, naturalmente, en las buenas enciclopedias. Lo sabemos: Teodoro Mijailovich Dostoyevski nació en Moscú, el 30 de octubre de 1821. Hijo de un médico sórdido y egoísta y de una madre tímida y resignada, aquel Teodoro Mijailovich dio a sus maestros, a sus amigos —y hasta a algunos de sus lectores—, la impresión de haber existido durante veintiocho años, desde su aparición en el escenario de un hospital de Moscú hasta el momento en que el zar Nicolás I lo envió al patíbulo. Pero, en cierto modo, ese patíbulo fue su cuna. Porque, si un niño llamado como él despertó a la luz en 1821, lo que en 1849 despertó a la conciencia de su destino fue el genio de Dostoyevski. Y eso, históricamente, es lo que nos importa.

I

El 15 de enero de 1846, el almanaque de Nekrásov publicó la primera novela de Dostoyevski: *Pobres gentes*. El autor, que tenía veinticinco años, se había hecho fantásticas ilusiones acerca de aquel volumen. ¿No había dicho Bielinski que sus páginas eran, en Rusia, «el primer ensayo de novela social»?... La obra suscitó elogios y —también— críticas enojosas. Para justificar aquellos y deshacer estas, Dostoyevski se dedicó a escribir con ansiosa velocidad. Entre los libros de ese periodo destaca *El doble;* relato literariamente menos logrado que *Pobres gentes,* pero de psicología más honda y de simbolismo revelador. El éxito anunciado por Nekrásov no sonrió al debutante por mucho tiempo. Más desagradado tal vez por las veleidades y las intemperancias del hombre que por las imitaciones del escritor, el propio Bielinski —tan entusiasta al principio— puso un pedal a sus ditirambos. Mientras tanto, comentaristas como Aksákov formulaban observaciones de singular violencia. Esta, entre otras: «No comprendemos siquiera cómo ha sido posible dejar que tal novela se publique. (Aludía al *Doble*). Toda Rusia conoce a Gógol... Y el señor Dostoyevski se apropia y repite frases enteras de Gógol.»

Aquellos reproches —y, sobre todo, el distanciamiento rápido de Bielinski— hundieron a Dostoyevski en un desencanto amargo. «Estoy en el tercer año de mi carrera literaria —escribe, en esos días, a su hermano Miguel— y vivo como en mitad de una oscura niebla. No veo la vida; no tengo ni tiempo para recuperar mis sentidos. Quisiera detenerme. Se me ha hecho una celebridad dudosa. No sé cuánto durará este infierno: la pobreza, el trabajo mal acabado... ¿Cuándo tendré paz?»

A pesar de las coincidencias con Gógol, *El doble* era un relato muy significativo. Todavía en 1877 —es decir: en la cúspide de su gloria— Dostoyevski había de referirse a él, no sin nostálgica simpatía: «La idea era buena —y no he desarrollado ninguna más grave, en toda mi carrera.»

Aquilatamos bien esa simpatía. *El doble* es un poema biográfico. Como lo indica Henri Troyat —uno de sus críticos más sagaces—, «la idea del *doble* había de perseguir a Dostoyevski a lo largo de su existencia». «El castigo del criminal

es, ante todo, el fraccionamiento de su personalidad. Un doble que es él mismo —y que no lo es. Un doble que le presenta una caricatura atroz; espejo deformante en el que su rostro humano se dilata, se cubre de pústulas y acoge todos los signos de una vida interior maldita.»

Tendré que aludir apenas a estudios como *El señor Projarchin*, del cual conocemos un texto adelgazado severamente por la censura y que, en su versión actual, recuerda bastante la «manera» de las fisiologías que agradaban tanto a Balzac. Aparece ahí, por primera vez, un elemento que no ha sido considerado con suficiente atención por los devotos de Dostoyevski. Ese elemento, que asoma sin mucho éxito en otros relatos de su mocedad (como *Una novela en nueve cartas* y como *Polzúnkov*), encontrará su expresión más alta en los primeros capítulos de *Demonios*. Es la ironía.

Me referiré también muy a la ligera a *La patrona*, aparecida en 1847. Y esta ligereza me duele un poco, como debieron doler sin duda al diserto párroco cervantino ciertas rápidas decisiones, tomadas por el barbero y por él, cuando se afanaron en expurgar la biblioteca de Don Quijote de los innumerables endriagos y caballeros, dueñas y filtros, magos y endechas que la poblaban. En efecto, en *La patrona* hay figuras que merecerían escrutinio menos donoso. La de Katerina, en primer lugar, y la del propio Ordínov, curiosa combinación de «René» moscovita y de «Obermann» funerario. Pero, además de que el trazo del novelista no consiguió definirlas en un material eterno, volveremos a hallarlas —menos deformadas, acaso, por la imitación del romanticismo europeo— más personales y más sinceras, en un libro que no ha perdido su seducción: *Noches blancas*. Esta es la primera novela en que el autor acepta el papel de protagonista, método que no empleará después sino en ocasiones poco frecuentes.

Noches blancas tiene aún lectores que difícilmente obtienen otros libros juveniles de Dostoyevski. Son aquellos que buscan la inserción de un idilio más bien frustrado (aquí, el de Nastenka y el narrador) dentro del escenario de una ciudad lunar: el de ese San Petersburgo que amó el novelista profundamente.

Conviene advertir, aunque sea de pasada, cuánto evolucionaron con los años los procedimientos descriptivos de Dostoyevski. Entre el San Petersburgo de *Noches blancas* y el que

presta su fondo surrealista, en *El idiota,* al día clínico de verano en que el príncipe Mischkin combate contra la epilepsia hasta caer a la postre frente a Rogochin, hay una diferencia absoluta, no de materia, sino de adivinación del trasmundo de la materia. En *Noches blancas,* como Rembrandt joven, Dostoyevski pretende dibujar todavía las cosas, aprehenderlas en sus líneas y en sus detalles. Ignora todavía la atmósfera. Se sirve, sobre todo, de la enumeración y de la mirada. Pero ni aquella ni esta son sus instrumentos más eficaces de comunicación con la vida.

Reconozcámoslo honradamente: de no haber escrito Dostoyevski otras de sus obras —como *Crimen y castigo, Demonios, El idiota* y *Los hermanos Karamásov*— serían pocos los lectores que fuesen hoy a desenterrar, de entre las ruinas de la crítica rusa, los méritos de aquellas novelas de juventud; como, a pesar de sus cualidades, pocos hubiesen sido probablemente los aficionados a los primeros relatos del doctor Azuela, de no haber publicado *Los de abajo* en 1916 y *La Malora* en 1923.

Dostoyevski mismo se daba cuenta del riesgo. Se buscaba todavía, con fiebre, en el juicio de los demás. Vivía pendiente de la opinión de escritores que no recordamos —o que recordamos porque él los cita con palabras de cólera o de rencor. El que mayor bien hubiera podido hacerle —Bielinski— trató en vano de persuadirle de algunas teorías políticas, que Dostoyevski comprendía con el talento, mas no con la plenitud del alma. El creador de *El doble* era un compasivo; no un revolucionario. Admiraba a Puschkin, como todos los jóvenes de su época. Pero el propio Puschkin no iba muy lejos en sus románticos vaticinios, puesto que confiaba en una liberación de los siervos por benevolencia del zar... Dostoyevski creía también en el zar. Y creía en él como en la encarnación del pueblo, de su fe, de sus esperanzas. Las tesis humanitarias de Bielinski lo conmovían profundamente; aunque sentía que muchas de ellas eran «artículos importados», y desconfiaba de su adaptabilidad a las condiciones morales e intelectuales de Rusia. A este respecto, cuenta uno de sus amigos —Miliukov— que, cuando alguien elogiaba frente a él las doctrinas de Saint-Simon, solía manifestar Dostoyevski que, a su entender, «la vida en un falansterio era más repugnante que los trabajos forzados».

Un hombre que detestaba a Turguéniev por cosmopolita y que tenía múltiples nexos —a menudo inconscientes— con los

eslavófilos; un escritor al que sus mayores consideraban ya fracasado y en quien los jóvenes no podían aún respetar a un maestro; un epiléptico que ilustraría, más tarde, su enfermedad describiéndola con dramática perspicacia; un heredero, en fin, de muchos personajes contradictorios, algunos iluminados por la piedad, y otros, auténticos delincuentes, ese era, en 1847, el futuro autor de algunas de las páginas más excelsas de la literatura del siglo XIX.

Ese también fue el conspirador que principió a concurrir, aquel año, los viernes, a los debates de una asociación de jóvenes descontentos, presidida por Petrachevski. Asistían con regularidad a las reuniones los hermanos Máikov, Plesheiev, Bogóslov y, sobre todo, Spéchnev (o Spéchniov), un enigmático conjurado, partidario de hacer justicia a los desvalidos —y de hacerla por la acción más directa, aunque fuese, asimismo, la más cruel.

Spéchnev no tardó en adueñarse de Dostoyevski. Al principio, merced al prestigio de la obra emancipadora de cuyo esfuerzo se reputaba intrépido misionero. Después, con ciertos préstamos en metálico, que el novelista, asediado por sus acreedores, no tuvo ni la energía de desdeñar, ni los medios de devolver. En una carta enviada al doctor Yanóvski, Dostoyevski confiesa su servidumbre: «He pedido dinero prestado a Spéchnev. Ahora estoy con él, *le pertenezco*. No podré devolverle la suma que me prestó y, por otra parte, él no aceptaría un reembolso en dinero. Así es el hombre... ¡Tengo a un Mefistófeles a mi lado!»

En el fondo, el autor de *El doble* atribuía a Spéchnev muchos delirios —que no quería reconocer en su propia mente. Las sesiones organizadas por Petrachevski no le satisfacían. Su promotor, más discursivo que activo, había tratado de establecer un falansterio en Rusia, pero los campesinos «que no leían a los socialistas franceses quemaron el edificio, símbolo de su dicha futura».

La ineptitud práctica de Petrachevski incitó a Dostoyevski a forzar la nota y a constituir una sociedad más secreta en torno de Spéchnev. Intentó convencer de ello a los hermanos Máikov, uno de los cuales, en una carta, revela lo siguiente: «Le demostré —dice, hablando de Dostoyevski— el riesgo de la aventura y que tanto él como los demás iban a una catástrofe cierta... Parece que estoy viéndole aún, sentado como

Sócrates moribundo en frente de sus discípulos, dentro de un camisón de cuello desabrochado, explicándome con toda su elocuencia la meta sagrada de sus ideas y el deber, que nos incumbía, de salvar a la patria...»

Muchos años después, en «Una de las falsedades contemporáneas» —artículo publicado, como parte de su diario, en *El ciudadano*—, el propio Dostoyevski había de revelarnos cuáles eran sus inquietudes en los días de aquella plática con Máikov. «Monstruos y bribones —afirma— no los había entre nosotros, los petrachevskistas; ni entre los que subimos al cadalso, ni entre aquellos otros a los cuales no se les molestó... Pero ninguno de nosotros estaba en condiciones de aceptar la lucha con el consabido ciclo de conceptos que por entonces había arraigado profundamente en la juventud. Estábamos inficionados de las ideas del socialismo teórico de aquellos tiempos. El socialismo político no existía en Europa y los mismos caudillos europeos del socialismo lo rechazaban... Entonces concebíanse aún las cosas con los colores más rosados y paradisíacamente morales. Al socialismo, que empezaba a germinar, lo comparaban muchos de sus cabecillas con el cristianismo, del que venía a ser únicamente una mejora y perfeccionamiento, correspondientes a las condiciones de los tiempos y de la civilización. Todas esas ideas nuevas nos encantaban a nosotros en San Petersburgo, antojábansenos en sumo grado santas y propias para unir a todos los hombres, y veíamos en ellas la ley futura de toda la humanidad, sin excepción.»

En seguida, dirigiéndose a los acusadores de la juventud —que, por lo visto, han existido siempre y que exigen de los adolescentes virtudes que se han habituado ellos a no practicar—, añade el novelista: «¿Con qué defensas especiales cuenta la juventud, comparada con las demás edades, para que ustedes, señores míos, defensores de la juventud, le exijan, apenas salida de las aulas, una firmeza y una madurez de convicciones como no las tuvieron los padres de esos chicos?... Nuestros jóvenes pertenecientes a las clases intelectuales, que han recibido educación en el seno de sus familias... donde casi generalmente, en vez de la verdadera cultura, impera la negación rotunda; donde los motivos materiales predominan sobre las ideas elevadas; donde se cría a los muchachos sin pisar tierra firme, fuera de la verdad natural, en el desprecio o la indiferencia hacia la patria y en ese desdén burlón para el

pueblo..., ¿podrían encontrar ahí la verdad y una orientación infalible para sus primeros pasos en la vida?»

En la amargura de los párrafos transcritos no es difícil adivinar un alegato vibrante del antiguo petrachevskista. ¿A dónde habría llegado, en efecto, el hijo del médico Dostoyevski en sus andanzas de conspirador aprendiz? Probablemente a ninguna parte. Pero, para su desventura, la reacción imperial se había exacerbado en aquellos meses. Los acontecimientos europeos del año 48 (las jornadas parisienses narradas por Flaubert y vividas por Jorge Sand) parecían justificar el terror en la corte de los zares. Nicolás I vivía entre ascuas. Su policía mayor, el conde Orlov, contaba con una vasta red de espionaje entre cuyos hilos el grupo de Petrachevski iba a prenderse rápidamente. Quién sabe si, estimulado por el ejemplo de Spéchnev —o por el recuerdo de su amistad para Bielinski—, Dostoyevski prometió leer, en una de las sesiones del grupo, la carta que el célebre crítico había dirigido a Gógol y que se estimaba, en los círculos oficiales, como un acto de rebeldía. Lo denunció un agente del conde Orlov. En la madrugada del 13 de abril de 1849 la policía aprehendió al escritor en su domicilio.

No voy a narrar su vida en la cárcel. De ella solo retendré esta frase, tomada de una de sus cartas; la del 14 de septiembre: «Se acercan los meses más penosos del otoño. Con ellos aumenta mi hipocondría. Las nubes cubren el horizonte. El pedacito de cielo azul que veía desde mi celda me garantizaba aún la salud y el buen humor...» Creo encontrar en estas palabras, tan humildes, un estado de espíritu semejante al de los versos de Verlaine, otro gran humilde:

Le ciel est, par-dessus le toit,
si bleu, si calme!...

Pero pasemos. El tiempo apremia. Y el destino de Dostoyevski apremia también.

II

La causa de los amigos de Petrachevski tardó varios meses en ventilarse. En septiembre de 1849 fue sometida a un tribunal militar. La comisión de doce miembros (seis generales y

seis civiles), a la que ese tribunal confió el estudio del caso, dictaminó el 16 de noviembre. Su fallo fue turnado por el zar a la Auditoría General del Imperio. El castigo había de ser, para Dostoyevski, de cuatro años de trabajos forzados en Siberia y otros, de servicio obligatorio, como soldado de línea.

Comunicar la sentencia a los acusados habría sido, sin duda, lo más sencillo. Pero la sencillez no convenía a los intereses políticos ni a las tácticas psicológicas del régimen zarista. Había que revestir el juicio de un dramatismo mayor. Se procedió, el 22 de diciembre, a un vergonzoso juego de escena. Los veinte acusados —que ignoraban los términos reales de la sentencia— fueron llevados en coche hasta la plaza de armas del regimiento Semenóvski. Una muchedumbre compacta los esperaba sobre la nieve. Se les hizo subir, frente a tropas bien alineadas, hasta el patíbulo. Y empezó la representación. Una voz oficial leyó la lista de los acusados. A continuación de cada apellido repetía la frase sin esperanza: «pena de muerte». Cuando llegó el turno de Dostoyevski el novelista intentó protestar. Cierto pope subió al tablado y, tomando como base de su sermón una cita de San Pablo, ofreció eterna piedad —en el otro mundo— a los que supiesen arrepentirse.

Un crucifijo de plata circuló entre los prisioneros. Dostoyevski lo besó con unción. Se dispuso a morir.

Entonces se descorrió el telón. Todo aquello había sido una horrenda farsa. La misma voz oficial que recitara, poco antes, la letanía de la supuesta condena explicó que, aunque merecían el más duro castigo, «los culpables habían obtenido la clemencia infinita de Su Majestad el Emperador». Se les desterraría a Siberia.

«No recuerdo día más feliz», exclamaba, muchos años más tarde, el autor de *El idiota.* No todos sus compañeros recibieron aquel simulacro macabro con la misma serenidad. Uno de ellos, Grigóriev, enloqueció al golpe de la emoción.

¿Qué ocurrió en el alma de Dostoyevski durante esos minutos indescriptibles? Lo que él mismo nos cuenta acerca de ese episodio nos revela por completo la intensa crisis que experimentó su conciencia sobre el cadalso. Fue ahí, al tocar la muerte, donde comprendió por primera vez, en su inmensidad angustiosa, el problema moral de la vida humana. Un nuevo Dostoyevski había llegado al mundo en aquel instante, entre la perfidia de los soberbios y el terror de los oprimidos. Ese

Dostoyevski no sería ya el intelectual petulante y oscuro que subía las escaleras de Bielinski —para oír un elogio, no siempre exento de irónica displicencia—, sino el Dostoyevski interior, el «hombre subterráneo», el que aceptaría la vida en la zozobra como en el júbilo, el que se encontraría al fin a sí mismo en la adoración total de la humanidad.

Hubo así, en el caso de Dostoyevski, una duplicación de cunas. El nacimiento a la realidad material, en el Hospital de los Pobres, donde sus padres moraban en 1821. Y el nacimiento a la realidad moral, en el cadalso erigido sobre la plaza de armas del regimiento de Semenóvski. A esos dos nacimientos correspondieron dos diferentes actas de bautizo. La que extendió un sacerdote en la iglesia de Pedro y Pablo, anexa al Hospital de los Pobres. Y la que se extendió el propio Dostoyevski, al volver a su celda, después de la sangrienta comedia que acabo de relatar. Esta última, redactada como una carta —y dirigida a su hermano Miguel, dice, en sus párrafos esenciales:

«Mi hermano, mi amigo querido: No he perdido el valor. La vida es en todas partes la vida. Está en nosotros y no en el mundo que nos rodea. Cerca de mí se hallarán los hombres. Y ser un hombre entre los hombres —y serlo siempre, cualesquiera que sean las circunstancias; no flaquear, no caer... eso es la vida; ese es el verdadero sentido de la vida.

»Lo he comprendido ya. Esta idea me ha entrado en la carne, en la sangre... Si alguien conserva algún mal recuerdo de mí, si me disgusté con alguien, si dejé en alguien una desfavorable impresión, díles que olviden esas culpas. No hay maldad, no hay odio en mi corazón... ¡Tendría tantas ganas de amar y de abrazar a cualquiera en este minuto!»

Para quien lee esta carta resulta difícilmente aceptable una de las tesis sostenidas por la señora Arban en su brillante libro sobre el sentimiento de la culpabilidad en la obra de Dostoyevski. Quiere ella restar importancia a la renovación moral producida en el escritor por la condena y por el presidio. A su juicio, mayor influencia había de ejercer en Teodoro Mijailovich un idilio oscuro y amargamente frustrado: sus amores con Paulina Súslova, a quien pronto veremos surgir en nuestro horizonte y que, en efecto, mucho contribuyó, no a la gran crisis ética del autor, pero sí a su concepto de la mujer. Nume-

rosos de sus tipos femeninos son un reflejo, más o menos directo, de aquella amante.

En Siberia, el nuevo Dostoyevski tiene que aprender otra vez a vivir. ¡Qué lejos están sus compañeros de infierno, en Omsk, de las vanidades sociales y literarias que ensombrecieron al novelista en sus años mozos! Hombres rudos, sucios, mal olientes y mal parlantes; pero después de todo —y antes que nada— hombres como él, pobres seres sufridos y vulnerables que se bañan en común, duermen en común; se nutren, se aman o se odian en colectividad y que, al cabo de algunos meses, terminan por conocerse unos a otros en su intimidad más secreta, con todas sus cicatrices y sus errores, sus lágrimas y sus vicios, sus vergüenzas y sus ensueños.

Esos hombres fueron, durante cuatro años, los maestros de Dostoyevski. De ellos aprendió mucho más que de Puschkin o de Gógol. No soy yo quien lo afirma, para hacer una frase Lo declaró Dostoyevski mismo, cuando hubo recuperado su libertad, en una de sus pláticas con Nekrásov. «Soy —decía— el discípulo de los presidiarios.»

Quienes deseen obtener una visión detallada de la existencia de Dostoyevski en Omsk pueden releer los capítulos admirables de sus *Recuerdos de la carta de los muertos*. Me limitaré a destacar solo dos escenas. He aludido ya a una de ellas: el baño de los malditos. La anécdota inspiró a Zweig una página memorable. No podría resumirla sin afearla. Prefiero copiarla en su integridad.

«Un siglo que se complace en los símbolos —escribe el autor de *Amok*— nos muestra el efecto de los mismos acontecimientos sobre otro poeta: Oscar Wilde. El también fue herido por el rayo. Ambos escritores se ven precipitados hasta el presidio desde la altura de la sociedad burguesa en la cual vivían. Wilde queda ahí deshecho, como en un mortero. La prueba da, en cambio, a Dostoyevski su forma propia —como en el crisol, al metal, el fuego. Wilde tiene los sentimientos, el instinto del hombre de sociedad. Se cree deshonrado, marcado por el hierro candente. Su humillación más terrible es el baño en la cárcel de Reading, donde su cuerpo de *gentleman* tiene que sumergirse en el agua contaminada por otros diez prisioneros. Ante ese contacto físico, toda una casta privilegiada,

toda la civilización de la nobleza británica se estremecen con repulsión.

»Dostoyevski, el hombre nuevo y por encima de todas las castas, arde al contrario en el deseo de ese contacto. El mismo sucio baño le sirve a él de purgatorio para el orgullo. La ayuda de un tártaro inmundo le recuerda el misterio cristiano del lavatorio. En Wilde, el *lord* sobrevive al hombre. Le angustia el miedo de que los presidiarios puedan tratarle como a uno de los suyos. A Dostoyevski lo que le angustia es que ladrones y asesinos no lo consideren como a un hermano...»

Tras una ligera digresión, concluye Zweig: «Wilde es castigado porque resiste. Dostoyevski triunfa de su destino porque lo ama.»

La otra escena es menos famosa. Se trata del espectáculo que organizaban los presidiarios en ocasión de las grandes fiestas. Para aquellos que no tomaban parte en la representación, «era en extremo regocijado —escribe Dostoyevski— ver, por ejemplo, a Vanka o a Baklúchin con un traje distinto al que tenían costumbre de ver sobre sus hombros todos los días, durante años. Sí, era un presidiario, sólo un presidiario. Pero entraba en escena con levita, abrigo y sombrero, como un señor».

No sé si exagero el valor de este documento. Pocos —sin embargo— me han revelado de manera tan inmediata el horror del castigo y la injusticia de la justicia. Para un autor como Dostoyevski —a quien el tema del «doble», según ya vimos, resultaba muy importante—, ¿no ofrecían aquellas representaciones una alegoría de la vida?... Cautivos, con grilletes al pie, jugaban a ser personajes libres, ricos, célebres y dichosos. ¡Qué motivo de reflexión! Sobre todo para quien iba —como antes, Pascal y, más tarde, Nietzsche— a plantear, con la congoja más entrañable, el problema de la libertad en lucha contra el destino.

III

A partir de su salida del presidio, Dostoyevski comienza una vida nueva. Los hechos fundamentales de esa parte de su existencia los conocemos con amplitud. El 6 de febrero de 1857 se casó —con la viuda de un dipsómano, médico militar. De

ella lo adoptó todo con entereza, desde el oscuro pasado hasta el hijo Pablo, a quien logró matricular como pensionista entre los cadetes de Omsk. La luna de miel resultó de hiel. En camino hacia Semipalatinsk, Dostoyevski es víctima de un ataque en extremo violento. La pareja, insinúa Cansinos Assens, «nunca conocería esa noche de bodas, que interrumpió la epilepsia». En 1859, después de una serie de súplicas que hubieran parecido humillantes a un alma menos humilde, Dostoyevski obtiene del zar Alejandro II, sucesor de Nicolás, licencia para abandonar el ejército y para volver a vivir en Rusia, con prohibición de habitar —todavía— en San Petersburgo y Moscú.

Con el inevitable Pablo, la pareja se instala en Tver. Teodoro Mijailovich describe así la ciudad: «Sombras y frío. Casas de piedra. Ninguna animación. No hay, siquiera, una biblioteca. Una verdadera cárcel.»

Por fin, el 25 de noviembre de 1859, llega la liberación real. Bajo vigilancia, Dostoyevski podrá residir en San Petersburgo. Desde el primer instante se percata de un cambio en la situación política de las clases que rodean al emperador. Alejandro II no se parece al zar Nicolás I. Más Hohenzollern que Romanov, según lo describe uno de sus críticos —el barón ruso Nolde—, vive pendiente de lo que ocurre en Prusia, teme y desprecia a la cancillería vienesa (que, con Metternich, había sido centro de acción de la Santa Alianza) y ve, con júbilo inconfesado, las victorias de Magenta y de Solferino. Su consejero en asuntos internacionales es Gortchákov, a quien un diplomático destinado a modificar la organización europea en sus propias bases —Otón de Bismarck— califica de «espíritu activo... y dotado de esa flexibilidad nacional» que el Canciller de Hierro se complacía en atribuir a los rusos.

A este respecto, es curioso anotar que fue Bismarck, con su brutal y cínico realismo, quien se dio cuenta, primero, de la evolución experimentada por la autocracia imperial. Llegado a la corte de Alejandro II como ministro de Prusia el mismo año en que Dostoyevski pudo instalarse muy pobremente en San Petersburgo, Bismarck disfrutó de un observatorio que el genial novelista de *Crimen y castigo* tenía que resignarse a entrever. «Con perspicacia notable —dice Constantino de Grunwald— Bismarck no tardó en discernir los diversos elementos que componían la sociedad aristocrática en Rusia. En primer

lugar, los viejos, los supervivientes de la era napoleónica, hombres sumamente distinguidos y pertenecientes a la *élite* de la civilización europea. En segundo término, los compañeros de Nicolás I (el zar que había enviado a Siberia al autor de *El doble),* solemnes, rígidos, constantemente ceñidos en sus rútilos uniformes. Y, en fin, los jóvenes, los que habían sufrido ya el contagio del medio parisiense, que abrían sus espíritus a las ideas liberales, que participaban en el despertar del nacionalismo ruso, fingían no entender el alemán y manifestaban a menudo intensa aversión para todo lo prusiano.»

La aparición de este tercer sector, incluso en el ambiente de los salones que visitaba el plenipotenciaro del rey Guillermo, era el síntoma de una transformación mucho más profunda. La derrota de las armas zaristas en Sebastopol había conmovido a los herederos de Nicolás. Muchas reformas sociales estaban en gestación. Dostoyevski regresaba, por tanto, a San Petersburgo en un momento relativamente propicio para emprender la obra que pretendía. Pero no nos dejemos seducir por las apariencias. No hay aún libertad auténtica para él. Sus cerrojos, en lo sucesivo, serán de hambre. Al escritor-forzado reemplaza ahora el forzado-escritor. Vive de su pluma. Esto, que en el Madrid de Larra era tanto como llorar, no debía ser tampoco muy agradable, para un ex presidiario, en la Rusia de Alejandro II. Su presente está hipotecado. Pide dinero en préstamo —que espera siempre pagar con el fruto de su trabajo. Cada trabajo tiene un término fijo: el de sus deudas. Se piensa en otro encadenado de la novela, en aquel Balzac de quien visité hace años la casa mínima de Passy, con un cuarto para la orgía creadora, alimentada de cerezas y de café —y con una escalera discreta para la fuga.

Junto con su hermano Miguel, Dostoyevski lanza, en 1861, una revista mensual: *Vremia;* es decir, «Tiempo». Publica en ella, junto con extractos de las memorias de Casanova, cientos de páginas personales. Escribe noches enteras —y sustituye el café y las cerezas de la dieta grata a Balzac con una procesión infinita de tazas de té negro, que ingiere frío.

De aquel túnel salen dos libros: una novela, *Humillados y ofendidos,* cuyo éxito fue pequeño, y un relato, *Recuerdos de la casa de los muertos,* que incendia en seguida a la opinión pública y excita las glándulas lacrimógenas de Su Majestad el Emperador.

La primavera de 1863 trae a Dostoyevski una noticia muy grave: su revista es clausurada, en mayo, por órdenes del gobierno. Teodoro Mijailovich intenta escapar a su mala suerte. Visita Europa. Será aquel su segundo viaje en el Continente. El primero lo había llevado —en 1862— hasta Italia y hasta Inglaterra. Esta vez la excursión tendrá el carácter de una aventura. Por lo menos así lo pretende él, dadas sus relaciones con una universitaria muy enigmática: Paulina Súslova, quien le precede en París, se lía ahí con un ser que la menosprecia, y a la cual Dostoyevski perdona su extravío, un poco porque su característica psicológica es el perdón, el perdón de todo y también de todos; otro poco porque él no está exento de culpa. En el libro de que antes hablé *(Dostoyevski, el culpable)* la señora Arban cita algunas cartas cuyo texto parece indicar, por parte del novelista, una afición sádica hereditaria. Además, en el diario de Paulina figuran estas frases tremendas: «Me pongo a odiarle (alude a Dostoyevski) cuando me acuerdo de lo que era yo hace dos años. El fue el primero que mató en mí la fe.»

La tardanza de Dostoyevski tiene una explicación: la pasión del juego. En su viaje a París, Wiesbaden le retuvo más de la cuenta. Algunos comentaristas se extrañan de no encontrar en sus libros muchas ventanas abiertas sobre el paisaje, sobre los campos, sobre las playas. Acaso el motivo de esa omisión esté en que el verde que más le sedujo fue el de los tapetes de los casinos que visitó.

Iniciado en fango, el idilio concluye en hielo. Los amantes se separan. Teodoro Mijailovich retorna a Rusia, a tiempo apenas para llevar a Moscú a su mujer María Dmitrievna, tuberculosa, que no puede ya resistir los rigores del clima de San Petersburgo.

La lenta agonía de una compañera que le soportó, aunque no le amó, obliga a Dostoyevski a escribir moralmente en un subterráneo, a verse a sí mismo en un colérico espejo, a darse cuenta de sus vicios, de sus defectos, de sus vilezas. Si el presidio le hizo amar a la humanidad, la proximidad de la moribunda estuvo a punto de hacerle odioso a sí mismo. Aquel monólogo tiene un título ilustre en la historia de la literatura. Son las confesiones de Dostoyevski. Su autor las publicó bajo el rubro de *Memorias del subsuelo.* Cabe aquí un paréntesis breve. La confesión pública es un procedimiento típico en el novelista de *Los hermanos Karamásov.* Durante una recepción

en la casa de Nastasia Filipovna, la heroína de *El idiota,* el pasatiempo consiste en que los invitados revelen su acción más baja. En *Crimen y castigo,* Raskólnikov cuenta a Sonia el asesinato que ha perpetrado. Sonia le aconseja ir a la plaza, humillarse y decir a todos el delito del que es culpable. *Demonios* está lleno de confesiones de esta categoría. Pero la más sorprendente es la que contó André Gide en sus conferencias del Teatro del «Vieux-Colombier». Dice el ensayista francés: «Hay, en la vida de Dostoyevski, algunos hechos sumamente turbios. Uno en particular, al que alude *Crimen y castigo* y que parece haber servido de tema a un capítulo de *Demonios;* capítulo que no figura en el libro; que, aun en ruso, sigue inédito y que, según creo, solo ha sido publicado en alemán y en una edición fuera de comercio. Se trata de la violación de una niña, la cual, después del atentado, se cuelga en un cuarto próximo a aquel en que el responsable, Stavroguin, que se da cuenta de lo que está ocurriendo, espera que su víctima haya acabado de vivir. ¿Qué parte tiene la realidad en esta siniestra historia? Es lo que no me importa saber por hoy. Como quiera que sea, Dostoyevski, tras una aventura de este género, experimentó lo que se ve uno forzado a llamar un remordimiento. El remordimiento lo atormentó durante algún tiempo y, sin duda, llegó a decirse lo que Sonia a Raskólnikov. Sintió la necesidad de confesarse; pero no sólo a un sacerdote. Buscó a aquel ante quien esa confesión podía apenarle más. Era Turguéniev. Dostoyevski no lo había visto desde hacía mucho y ambos se encontraban en los peores términos. El señor Turguéniev era un hombre serio, célebre, rico, universalmente honrado. Dostoyevski se armó de todo su valor. O, tal vez, cedió a un vértigo, a una atracción terrible y misteriosa.

»Imaginemos el confortable despacho de Turguéniev. Y a este, en su escritorio. Llaman. Un lacayo anuncia a Dostoyevski. —¿Qué deseará? Se le hace entrar. En seguida empieza a contar su historia. Turguéniev le oye con estupefacción. ¿Qué tiene él que ver con todo aquello? De seguro, el otro está loco. Después del relato, un gran silencio. Dostoyevski espera una palabra, un signo de Turguéniev. Cree que, como en sus propias novelas, Turguéniev va a abrazarlo, llorando, y a reconciliarse con él. Pero nada ocurre.

»—Señor Turguéniev, debo decírselo, me desprecio profundamente...

»Aguarda un poco más. Se prolonga el silencio. Entonces Dostoyevski no aguanta ya y añade, con furia:

»—Pero le desprecio a usted todavía más. Es todo lo que quería decirle... —Y se va, golpeando la puerta.»

IV

Hasta aquí la indiscreción de Gide. Con ella cierro el paréntesis que anuncié, porque pienso que arroja una luz brutal —pero necesaria— sobre el infierno de Dostoyevski. Y, también, sobre el purgatorio que fue su vida.

Esta prosiguió, a pesar de la muerte de María Dmitrievna y del fallecimiento del hermano de Dostoyevski, su camarada Miguel, quien concluyó sus días el 10 de julio de 1863, año particularmente severo para Teodoro Mijailovich. Todo se conjuraba en su contra. A los lutos venía a sumarse la amenaza de una quiebra escandalosa. Desde meses antes, los dos hermanos habían conseguido iniciar, con distinto nombre —«La Época»— una segunda etapa de su antigua revista «Tiempo». Miguel dejaba una deuda de 25.000 rublos. Dostoyevski no quiso que la deshonra nublara aquel gran recuerdo. Mediante nuevos préstamos hizo frente a la situación. El periódico pudo seguir saliendo. Pero ¡en qué circunstancias! Desde luego, el nombre de Teodoro Mijailovich no debía figurar en él, como editor o redactor. Una condición así equivalía a acabar con los suscriptores. Frente a la ruina, Dostoyevski vuelve a emigrar. Y empieza entonces por diversas ciudades de Europa el éxodo miserable, las pobres apuestas en la ruleta de los casinos, las casas de huéspedes frías y desaseadas, los ataques de epilepsia que alarman a los vecinos y que no siempre despiertan la piedad de su corazón. Una esperanza: ver otra vez a Paulina Súslova. Y un desencanto: verla. Viudo, enfermo, vejado, todas las puertas se cierran a Dostoyevski. Pero él trabaja, trabaja incesantemente. Y gracias a su trabajo abre una al menos: la de la gloria. A principios de 1866 aparece, en «El Mensajero Ruso», la primera parte de una novela llamada *Crimen y castigo*. El genio se ha descubierto. A partir de ese instante todas sus creaciones se instalan en un plano ascendente, que le conducirá, a los cincuenta y nueve años, a los dos triunfos más for-

midables de su carrera artística: la publicación de *Los hermanos Karamásov* y el discurso en el centenario de Puschkin.

La historia de su obra no borra, sin embargo, la de su vida. En 1867 se casa, en segundas nupcias, con una muchacha de veintidós años (él tiene cuarenta y seis). Su esposa, Ana Grigorievna, no fue para él, como dice uno de su biógrafos, ni la ocasión de una «vanidad espectacular», ni el motivo de una «desesperación fecunda». Fue una ordenadora modesta, abnegada, ahorrativa. Al principio era realmente poco lo que había por ordenar. La ruina perseguía a Dostoyevski. En abril de 1867, dos meses después de sus esponsales, se impone de nuevo la emigración. Berlín, Dresde, Hamburgo, son escenarios de su derrota. Juega, juega, juega. Y pierde constantemente. Se pregunta uno de qué cielo le caen los ducados y los florines que deja todas las noches en la ruleta. Ana se sangra para servirle. Pero es como pedir a una anémica la dádiva de una transfusión —casi cotidiana. Las pocas joyas de la familia van a parar a los montepíos. Hay que arrancarse de Baden-Baden. El matrimonio llega a Ginebra con treinta francos por todo haber.

Ginebra horripila al escritor; pero, en fin, escribe. Lo que escribe es otra de sus novelas fundamentales: es *El idiota.* Además, en febrero de 1868, Ana Grigorievna tiene ahí su primera hija. Los días de la infortunada son muy escasos. En mayo la niña muere.

En Dostoyevski, la antipatía para Ginebra se acrece con ese duelo. A pesar de su pobreza, la pareja escapa a Florencia. De Florencia va a Praga. Y de Praga a Dresde. En sus maletas empieza a viajar un manuscrito que será célebre: el del *Eterno marido.*

En 1869, Ana da a luz a otra niña. Pasan los meses —y el estallido de la guerra franco-prusiana sorprende a Dostoyevski en plena producción. Su primer grito es una protesta: «Ojalá no me estorben en mi trabajo.» Su segunda reacción es menos egoísta. «Lo que la espada construye —dice— no podrá subsistir. La *joven Alemania* es una nación que no tiene la más leve idea de lo que es la victoria espiritual.» Con brutalidad soldadesca, se ríe de ella.

El 8 de julio de 1871, el matrimonio vuelve a San Petersburgo donde, el 16, nace su hijo Teodoro. *Demonios, El adolescente,* alguna reedición de obras anteriores, le permiten —apenas— vivir. En 1875 los esposos celebran el nacimiento de otro niño:

Alejo, Aliocha. Al final del año Dostoyevski da un paso definitivo: pide licencia para editar mensualmente el *Diario de un escritor*. El éxito no es inmediato, pero acaba por ser inmenso. Cuatro mil ejemplares vendidos el primer año. Siete mil, el año siguiente. Centenares de «espontáneos» le escriben, le plantean sus problemas; esperan de él un consejo, un augurio, una confesión particular.

La Academia de Ciencias lo elige, en 1878, su miembro correspondiente. ¿Qué vale ese honor tardío junto al cadáver de Aliocha, pulverizado por un ataque súbito de epilepsia, la maldición que transmite el hombre —sin poder, con ella, legar el genio?... De su dolor, que fue enorme, el novelista se salva, como él lo sabe: atándose a su escritorio. El fruto de aquel castigo lo merecía: fue la familia Karamásov.

Hemos llegado, con Dostoyevski, al año de su apogeo —1880— y al de su muerte: 1881. Del 5 al 8 de junio de 1880 se efectúan en Moscú grandes manifestaciones artísticas para conmemorar el primer centenario del nacimiento de Puschkin. El 7, habla Turguéniev. El público lo saluda con entusiasmo; pero, al final, se ve un poco frustrado en sus esperanzas. El autor de *Humo* no se pronunció claramente sobre la pregunta que todos llevan: ¿fue Puschkin un poeta nacional, representante genuino del pueblo ruso?

El 8, toca el turno a Dostoyevski. Parece que la recepción del auditorio no pudiera ser más cordial ni más calurosa. Pero la temperatura no tarda en subir de punto. Los aplausos interrumpen a cada momento al conferenciante. El tema de su discurso es uno de los que más interesan a Dostoyevski: la significación del hombre ruso. La ovación que premia su esfuerzo es, realmente, insólita. Los espectadores, de pie, lo llaman profeta, genio sin par. Aksákov, que debía hablar después de él, intenta excusarse. Se le retiene, por cortesía. Pero todos se han dado cuenta de que, después de Dostoyevski, cualquier alocución será una postdata.

No deseo dar la impresión de intentar, por oportunismo, un símil nacionalista. Pero tampoco puedo callar aquí algo que, siempre que leo a Dostoyevski, me preocupa sinceramente: la idea de que lo que fue para él el conocimiento de los humildes, su amor al *múchik*, fue para nuestra cultura la experiencia de la Revolución, el contacto con «los de abajo». Toda una parte de nuestro actual pensamiento debería decir, como él, que

aprendió en la escuela de los más desvalidos, de los más pobres. Según me permití hacerlo notar en 1945, con motivo de la campaña de alfabetización decretada en México, en 1944, el letrado libera al analfabeto de la ignorancia, pero ¡cuántas veces libera al letrado el analfabeto de sus prejuicios y de sus conceptos superficiales de la felicidad, del provecho y del interés! En este sentido, cabe afirmar que la lección de Dostoyevski es para nosotros —aun en estos años— una lección de hoy. Hay fragmentos, en su discurso sobre Puschkin, que suenan en nuestros oídos como sentencias de profecía. Este, por ejemplo, que no puedo repetir sin profunda emoción: «Inclínate, hombre soberbio, y depón, primero, tu orgullo... No radica fuera de ti la verdad, sino en ti mismo. Búscala dentro de ti, sométete a ti mismo... ¡Véncete, domínate, y serás libre como nunca soñaste! Pero, si acometes una obra grande, harás libre también a los demás y verás la dicha, pues tu vida se llenará de un contenido y comprenderás por fin a tu pueblo y a su verdad sagrada.»

El 28 de enero de 1881 muere Teodoro Mijailovich. Sus funerales alcanzaron, el 1.° de febrero, las proporciones de un duelo patrio. Sobre su tumba, Solóviev dijo lo siguiente: «Creyó en la fuerza infinita y divina del alma humana... Reunidos en su amor, procuremos que un amor semejante nos ligue los unos a los otros.»

Nobles palabras, que clausuran y exaltan muy justamente una vida entera de ansiedad, tormento y tribulación. Dostoyevski es inconfundible. Desde esa fosa común que es siempre la historia de un siglo exhausto, su voz se eleva con acentos únicos y severos. Nadie ha llegado más lejos que él en el conocimiento de la soledad miserable del ser humano, y en el estudio de la degradación lastimosa de su conciencia cuando no la mantienen enhiesta la fe y el amor de la humanidad. Según dijo Suarès, «lo que Stendhal fue para la inteligencia pura y para la mecánica del autómata, lo fue Dostoyevski en lo que concierne al orden y a la fatalidad de los sentimientos. Stendhal avanza hasta el fondo de las pasiones por el análisis de sus efectos y de los actos. Dostoyevski toca lo más secreto de los espíritus por el análisis de los sentimientos y de las impresiones que los determinan... Con recursos opuestos, poseen igual poder. Pero entre Dostoyevski y Stendhal existe la misma diferencia que entre la geometría de Pascal y la analítica de

Lagrange. Pascal quería resolver todos los problemas por la consideración visible de las figuras. Así también Stendhal: todo trata de comprenderlo. La matemática moderna intenta acercarse a la esencia del número por la determinación del elemento interior y por el fino discernimiento del símbolo. Así Dostoyevski también: trata de penetrarlo todo».

El juicio de Suarès puede dar la impresión de favorecer a Stendhal más de la cuenta. ¿Cómo atribuir, en efecto, poder igual a quien no se atreve a saltar las barreras de lo consciente y a quien —con genial visión— abre túneles misteriosos y hasta hoy apenas explorados entre lo consciente y lo subconsciente? Junto a la adivinación de Dostoyevski, que es comunión con sus personajes y solidaridad voluntaria con su conducta, la clara lógica de Stendhal resulta tan restringida, en su metálica precisión, como la sonoridad delgada de un clavicordio junto a la masa sinfónica de una orquesta.

Si uno enmudece cuando no entiende —como, por ejemplo, Stendhal, cuando deja imaginar al lector los sentimientos que se adueñaron del protagonista de *Rojo y negro* durante las horas que precedieron al atentado en la iglesia de Verrières—, el otro no se interesa en examinar sino lo que los espectadores normales declararían, sin su concurso, ininteligible.

A mi ver, la literatura es el esfuerzo que el hombre hace para acortar, hora tras hora, esa zona neutra, ese *no man's land* de las emociones que media siempre entre el valladar de lo inexpresable y la frontera de lo que está todavía sin expresión, pero que la voluntad y el talento pueden llegar a expresar. En la lucha por disminuir el dominio de lo inefable, Dostoyevski se inscribe como uno de los adalides más atrevidos y portentosos. El y Stendhal marcan así, en la historia de la novela, el advenimiento de la nueva psicología. La cualidad esencial de este es la precisión, y el mérito incomparable de aquel, la profundidad.

Decir esto último equivale a reconocer que no podría apreciarse la obra de Dostoyevski sin tener una idea acerca de los valores morales que la enaltecen. Por eso, en el comentario próximo, analizaremos esos valores. Y, con detenimiento especial, los que se destacan de manera más definida en sus libros, a saber: el sentido de la humildad individual y el concepto de la responsabilidad universal de cada hombre frente al dolor de sus semejantes.

EL MORALISTA: HUMILDAD Y RESPONSABILIDAD

He referido, a grandes rasgos, la vida de Dostoyevski. Ahora —y no por cierto con ánimo de imitarle, o de copiar a sus héroes, sino para explicar mejor la concepción que he llegado a formarme de su influencia— voy a hacer, yo también, una confesión.

Al preparar este estudio sobre el novelista de *Demonios*, me propuse —inicialmente— no insistir en su biografía. Pero, mientras iba avanzando en mis reflexiones, fue penetrándome la certeza de que sería imposible juzgar al autor sin tratar de entender al hombre.

Hay escritores, acaso, de los cuales podría hablarse sólo como escritores, sin que fuera preciso narrar sus actos para apreciar el mérito de sus libros. He dicho «acaso», porque no estoy seguro de que los haya. Es posible, en cambio, que conozcamos a críticos muy brillantes, capaces de eludir la existencia de los autores que comentan, para disertar exclusivamente acerca del valor poético o filosófico de sus obras. Carezco yo de esa competencia.

Los pensamientos de Marco Aurelio no me dirían todo lo que me dicen si no imaginara al emperador recluido bajo su tienda de campaña, en las prolongadas noches de guerra con que el destino le persiguió, escribiendo aquellas breves sentencias que le servían como antídoto del poder —y que son, ahora, enseñanza tan noble para nosotros. La prosa de Platón me conmovería menos, probablemente, si no pudiese representarme el paisaje en que sus diálogos se deslizan, la dulzura del cielo inteligente de Atenas, y la alegría de las cigarras en el sol griego... ¿Y qué decir de autores más próximos a nosotros? ¿Cómo comprender el *Quijote* sin evocar la vida de Cervantes y sin que la memoria nos lo retrate, según él mismo un día se retrató, «suspenso, con el papel delante, la pluma en la oreja, el

codo en el bufete y la mano en la mejilla, pensando lo que diría», cuando entró en su aposento aquel entendido amigo que, so pretexto de ahorrarle un prólogo, le dio materia y solaz para componerlo? ¿Y cómo admirar a Alarcón sin su corcova, a Beethoven sin su sordera, a Pascal sin sus vértigos, a Racine sin la Champmeslé, a Dante sin la escalera del ostracismo, a Víctor Hugo sin sus coloquios espiritistas, a Stendhal sin su pasión por las óperas italianas, a Tolstoi sin su horror por el matrimonio, a Rubén Darío sin sus paseos por la mitología de mármoles de Versalles, a Proust sin su asma, a Goethe sin su entusiasmo por Roma —y a Dostoyevski, en fin, sin sus madrugadas en la ruleta, sus asaltos súbitos de epilepsia y sus años de presidiario, en la noche moral de Omsk?

Si en algún país sería extraño no respetar los vasos comunicantes que la vida establece entre los hechos y las palabras del escritor, ese país es el nuestro, México. México, en cuya historia los literatos más distinguidos fueron casi siempre —al mismo tiempo que hombres de letras— profesionales o funcionarios, políticos o cronistas, diplomáticos o maestros. El «segundo oficio» no es vergüenza sino prez de los escritores. Los humaniza, los arraiga en el campo de lo real y los induce a medir con mayor modestia la solidaridad intelectual y moral que los une a sus semejantes. Pocas veces la actividad extraliteraria ha ahogado de veras el mensaje profundo del ensayista, del novelista o del dramaturgo. Nuestros mejores poetas supieron sobreponerse con gallardía a las dificultades de esa labor ancilar: el segundo oficio, del que dependieron para vivir. En alguna ocasión sugería yo el estudio de lo que debió —por ejemplo— a sus viajes, y a sus obligaciones protocolarias, la poesía de Amado Nervo, o de lo que el lirismo meditativo de Enrique González Martínez, debió también a sus años de médico en Sinaloa, a su contacto forzoso con esos dolores humildes y esas penas llamadas físicas en cuyo conocimiento su profesión lo adiestró y que tanto enriquecieron después su reflexión indulgente, de hombre y de pensador.

Si alguno se ha asomado a mis comentarios sobre las letras modernas francesas, habrá podido sorprenderlo mi admiración por un prosador como Antonio de Saint-Exupéry. La explicación es, sin embargo, muy fácil. Encuentro en ese escritor una integración alentadora de tres vocaciones complementa-

rias: la del aviador, la del artista y la del hombre, sensible y fino. Y creo que esa integración constituye, en nuestros días, un símbolo generoso.

«Unico en su especie, o casi —apunta Roger Caillois a propósito de Saint-Exupéry—, no escribe sino para establecer los resultados de su acción. Sus obras son informes.» Como lo observa el propio Caillois, Saint-Exupéry siente asco por la literatura que firma cheques en blanco, sin haber depositado primero, en el banco humano, un capital positivo, de emoción y de realidad. «No quiere escribir nada que su vida no garantice o que no haya tenido ocasión de verificar a sus expensas.»

¡Gran lección de probidad para quienes, sin una vida genuina, pretenden hacernos creer en sus éxtasis solitarios! Gran lección que demuestra hasta qué punto el oficio de hombre no perjudica al escritor, si este lo acepta y lo ejerce con honradez. Gran lección que me permito recordar en estos momentos porque Dostoyevski, entre los más altos, se caracterizó (él, tan jugador en sus andanzas a través de los casinos europeos) por el noble escrúpulo de no girar jamás cheques literarios en blanco y por garantizar cada una de sus novelas con un depósito humano, palpitante, trágico, intransferible...

I

Una anécdota ilustra esta relación entre el hombre y el novelista. Cierta vez, según narra Pertz, Dostoyevski fue a visitar a los Súslov. Alguien, que no aprobaba las opiniones del novelista sobre el futuro de su país, le dirigió esta pregunta:

«—Y a usted, ¿quién le ha dado derecho para hablar *en nombre* del pueblo ruso?»

Dostoyevski se recogió un poco los pantalones... Y, señalando —a la altura de los tobillos, sobre su pierna— la huella de las cadenas que había arrastrado en Siberia durante años: «—He ahí mi derecho», dijo.

Sí, aquella cicatriz era su derecho. Y no sólo esa cicatriz, sino otras, menos visibles, que hubo de dejar en su corazón el trato diario con la ignorancia y con la pobreza, con la enfermedad y con la ignominia, la intimidad de esos humillados y

esos ofendidos que le enseñaron —entre latigazos— la ciencia de ser humano.

El primero de los valores que afloran de una lectura, premiosa incluso, de las novelas de Dostoyevski es la humildad ante los humildes. Pero, entendámonos. No hablo aquí de esos «humildes» domesticados a quienes atribuye un silencioso tesoro, desde la terraza de sus éxitos financieros, la digestiva melancolía del señor Maeterlinck. Ni hablo tampoco de los humildes que cantara el señor Coppée. Ni siquiera de los humildes que describió uno de los escritores más generosos del siglo XIX: el magnífico Carlos Dickens. No. En los autores a que he aludido —y hasta en el último, a quien admiro entrañablemente— el humilde es un descastado, un expósito, un paria, un error de la sociedad. Maeterlinck lo consiente, como a un faldero. Coppée le sonríe, como a una florista, a la cual cree premiar suficientemente si añade unos cuantos francos —o unos cuantos mediocres alejandrinos— al valor de su ramillete menos costoso. Dickens posee un alma de calidad incomparablemente más pura. El sí ama a los menesterosos y a los caídos, a los asalariados y a los huérfanos. Pero ve en ellos víctimas solamente. Se apresura a compadecerlos. Su actitud —respetable sin duda— es una actitud asistencial, humanitaria, caritativa. La de Dostoyevski me parece por completo diversa. El humilde, para Dostoyevski, no es el ser al que hay que elevar hasta nuestra altura, sino aquel hasta cuya altura deberíamos elevarnos nosotros mismos. En la escala del desinterés, el humilde no está colocado por debajo de nosotros, sino a veces muy por encima. El sabe lo que nosotros no sabemos. Ha sufrido lo que nosotros no hemos sufrido. Perdona lo que nosotros no perdonamos. Fanático, analfabeto —o ebrio, como el Marmeládov de *Crimen y castigo*—, sus contactos con lo invisible se realizan por medio de antenas que la erudición, la costumbre y la dicha han ido rompiendo en nuestros espíritus.

En nuestras letras, Mariano Azuela nos enseñó cómo se puede captar esa emoción piadosa hasta en el ser más violento y cómo esconde, a veces, la ira, manantiales secretos de humanidad. Recuerdo, a este propósito, una página de *Los de abajo*, cuando Demetrio Macías —en una tarde de gallos— pide a Valderrama que le cante *El enterrador*. «¡Silencio! —gritaron los jugadores. Valderrama dejó de afinar. La Codorniz y el Meco

soltaban ya en la arena un par de gallos... Uno era retinto, con hermosos reflejos de obsidiana; el otro, giro, de plumas como escamas de cobre irisado a fuego.» Pelean los gallos. Y, cuando el retinto perece, «Valderrama, que no había reprimido un gesto de indignación, comenzó a templar. Con los primeros acentos se disipó su cólera... Vagando su mirada por la plazoleta, por el ruinoso kiosco, por el viejo caserío, con la sierra al fondo y el cielo incendiado... comenzó a cantar. Supo darle tanta alma a su voz y tanta expresión a las cuerdas de su vihuela que, al terminar, Demetrio había vuelto la cara para que no le vieran los ojos. Pero Valderrama se echó a sus brazos... y le dijo al oído: —¡Cómaselas! ¡Esas lágrimas son muy bellas! Demetrio pidió la botella y se la tendió a Valderrama. Valderrama apuró con avidez la mitad, casi de un sorbo. Luego, se volvió a los concurrentes y exclamó, con los ojos rasos: ¡Y he aquí cómo los grandes placeres de la Revolución se resolvían en una lágrima!»

He dicho que Dickens es, sobre todo, humanitario y asistencial. Dostoyevski resulta más solidario que asistencial —y menos humanitario que humano—. Puedo figurarme muy bien a Dickens en el acto de otorgar unos *shillings* a un pordiosero. A Dostoyevski, no. Su caridad no tiene la forma de un rublo. No es una limosna. Es una adhesión. Dostoyevski no se une tan sólo al individuo necesitado, sino a la necesidad misma, condición de nuestro linaje. En el caído, no le afecta tanto la causa del golpe, cuanto la herida. Y lo que le conmueve, en la herida, es todo el dolor del mundo.

Se atribuye este don intenso de simpatía a su enfermedad. Merejkowski ha trazado ya un célebre paralelo entre la salud de Tolstoi y los padecimientos de Dostoyevski. Gide va más adelante. Su manía de lo anormal le induce casi a justificar a Dostoyevski por la epilepsia.

Supongamos a un Dostoyevski tan epiléptico como el auténtico. Pero supongámosle bello, atractivo, rico, hijo de padres felices y respetados, exento de las tribulaciones de la conjuración, no enviado al patíbulo por el zar, ni condenado por espacio de nueve años, de los cuales cuatro en el interior de un presidio... En tales condiciones, ¿habría bastado la epilepsia para ayudarle a querer a Sonia, para alentarle a llorar sobre Mischkin y para poner, en labios de Aliocha Karamásov, las inmortales exhortaciones que conocemos?

Una vida es un todo, del que no podemos desarticular una sola pieza sin destruir la significación de la suma humana que representa, en conjunto, para nosotros. Así, en Dostoyevski, no es el «mal sagrado» la fuente exclusiva de la piedad. Es su vida entera. Son sus años de niño en el hospital, la timidez de su madre débil, el insoportable rigor de su padre avaro. Son sus vanidades de adolescente, sus miedos de hombre, sus vergüenzas, sus júbilos y sus iras.

Más sutil que la interpretación de André Gide me parece la de Troyat. Este encuentra uno de los resortes más eficaces y tensos del amor que Dostoyevski sentía para los pobres en una experiencia de su niñez. El novelista nos la ha contado, en su *Diario de un escritor.* La escena ocurre en la casa de campo de Darovoye, a la que su familia iba durante el estío. Tenía él nueve años cuando aconteció lo que nos relata. «Recordé ese mes de agosto en el campo —dice—. Un día claro y seco, aunque un poco frío... El verano tocaba a su fin. Pronto, tendríamos que tomar de nuevo el camino para Moscú.» Preocupado por la amenaza de pasarse el invierno estudiando el francés, Teodoro Mijailovich se pierde entre la maleza. Un grito le sorprende. «¡Que viene el lobo!» Hay que huir... Pero ¿a dónde? El niño corre hacia la pradera. Se encuentra ahí con uno de los siervos de sus padres. «Era Marei —nos explica. Yo lo conocía, pero no había hablado nunca con él. Al oír mi grito, detuvo al caballo y se quedó quieto. Yo me apresuré a bajar la cuesta en su busca y, para no caerme, en aquella carrera loca, me cogí a toda prisa con una mano al timón del arado, y con la otra a su manga. El se agachó hacia mí, y entonces se dio cuenta de mi susto.

»—¡Que viene el lobo! —gemí desolado.

»El alzó la cabeza y miró sin querer en torno suyo; por un instante me dio crédito.

»—Dieron ese grito... Alguien gritó '¡Que viene el lobo!' —añadí temblando.

»—Que viene... Pero ¿dónde está? ¿Qué lobo es ese?... Eso ha sido una figuración tuya. ¡Cómo va a haber aquí ningún lobo! —dijo a media voz, entre sus barbas, como para tranquilizarme.

»Yo cada vez temblaba más con todo el cuerpo y me asía con más fuerza a su blusa de campesino. Me parece que estaría

muy pálido. El me miró con inquieta sonrisa. Era indudable que se le había contagiado mi emoción.

»¡Hay que ver! Pues ¡no te has asustado! ¡Vaya, vaya! —dijo moviendo la cabeza. ¡Basta ya, chiquillo! ¡Hay que ser juicioso!... Tendió la mano y me acarició de pronto las mejillas. ¡Ea, ya está bien, muchacho! Cristo está contigo. Haz la señal de la cruz.

»Pero yo no la hice. Me temblaban los labios. Esto pareció asombrarle mucho. Lentamente alzó su grueso dedo del corazón, sucio de tierra, y con mucho tiento me tocó los labios, trémulos...

»Y ahora, al cabo de veinte años, en Siberia, recordaba ese encuentro con toda claridad, hasta en sus más nimios detalles. Eso demuestra que, inconscientemente, lo había llevado siempre en el alma, acaso contra mi voluntad, y que surgía ahora, que era llegado su momento. Se me representaron de nuevo aquella sonrisa tierna, maternal, del pobre siervo; su santiguarse y mover la cabeza: '¡Vaya, pero qué miedo tienes, chiquillo!' Y, sobre todo, aquel su grueso dedo, sucio de tierra y con la uña negra con que, en acto de tímida ternura, vino a tocar mis labios temblones.»

Creo, como Troyat, que esta página nos entrega la clave de muchos misterios de Dostoyevski. Aquel dedo, ennegrecido por la tierra del campo, no sólo rozó su boca para persignarle en un día de pánico pueril. Lo sentimos apoyado, todavía hoy, en la obra entera de Dostoyevski, como testimonio de la fuerza del pueblo, de su desprendimiento, de su crédula abnegación. Todo, en la psicología de Dostoyevski, se halla alumbrado por este fervor para los humildes. Su técnica, que muchos comparan con la de Rembrandt, expresa ciertamente una lucha eterna: la del esplendor de las almas que aceptan vivir su drama, contra la oscuridad de aquellas que, por soberbia, lo falsifican.

Hasta el amor es en sus personajes más sugestivos (cuando no la pasión sexual que devora las ideas y disloca los sentimientos) el reconocimiento de dos formas muy parecidas de exaltar la humildad del hombre. Pienso en dos escenas de *Crimen y castigo:* aquellas durante las cuales Sonia y Raskólnikov acaban por concertarse en el sacrificio. En la primera (cuarta parte, capítulo IV) Raskólnikov y Sonia han discutido muy largamente. Raskólnikov se acerca a Sonia y le pone ambas

mános sobre los hombros. Copio, a continuación, las palabras de Dostoyevski:

«Era la suya una mirada seca, sanguinolenta, aguda. Los labios le temblequeaban con fuerza... De pronto, agachóse rápido, y arrodillándose en el suelo, le besó los pies. Sonia, asustada, se apartó de él como de un demente.

»—¿Qué hace usted, qué hace usted delante de mí? —balbució... Y el corazón se le encogió dolorosamente.

»—Yo no me he prosternado ante ti, sino ante todo el dolor humano —dijo él, con tono extraño. Y se retiró junto a la ventana.»

En el capítulo IV de la parte quinta, el diálogo inconcluso se cierra al fin. Raskólnikov va a visitar nuevamente a Sonia. Esta vez, está decidido a confesarle su crimen. Sonia, al principio, se resiste a creerle. Pero, tras alejarse un instante, vuelve a su lado y se arrodilla ante él. Raskólnikov la interpela:

«—¡Qué rara eres, Sonia! Me abrazas y me besas cuando acabo de decirte *eso*. Tú no me comprendes.»

Y le responde Sonia: «—No, no; es que tú eres ahora más desdichado que nadie en el mundo...»

Se advierte el procedimiento simétrico del autor. Un poco más, y hubiésemos casi temido escuchar en labios de Sonia la misma frase del asesino: «No me prosterno frente a ti...» Pero Dostoyevski no incurre en esos errores deliberados. Le basta con hacernos sentir cómo el mecanismo de la piedad es igual en los dos vencidos. Uno y otro tendrán que aliarse porque han llegado a lo más solitario y trágico de la noche. O perecen, o se unen. El epílogo de la novela está ya en germen en los trozos que acabo de recordar.

No era fácil que el vizconde de Vogüé distinguiera entre esa humildad ante los humildes y lo que él llamó, no sin asomos declamatorios, «la religión del sufrimiento». Gide se eleva contra esta fórmula. Y hace bien. Pero no acierto a descubrir claramente por qué razones protesta. ¿No hay, acaso, una relación secreta entre su tesis (la capacidad creadora de la epilepsia) y la expresión —muy 1880— de Vogüé?

A mí, la fórmula no me convence porque apoya demasiado el acento sobre lo que no constituye la meta artística del autor. En la obra de Dostoyevski, el sufrimiento es la ruta, pero no el fin. Lo que sus personajes buscan oscuramente es la realización —aunque sea en el martirio— de su completa y com-

pleja autenticidad. El jugador la busca en el juego; el borracho en el vino; el delator en la delación; el sensual en la orgía; el asceta en el ascetismo; el iluminado en la luz. Por eso es tan grande Dostoyevski, como maestro de la novela moderna. Si así no fuese, sus libros serían prédicas demagógicas y no lo que son, para nuestro goce, una victoria estética sobre el mal. Ortega y Gasset atina cuando proclama: «Dostoyevski se ha salvado del general naufragio padecido por la novela del siglo pasado... Y es el caso que las razones emitidas casi siempre para explicar este triunfo, me parecen erróneas. Se atribuye el interés que sus novelas suscitan a su materia: el dramatismo misterioso de la acción, el carácter extremadamente patológico de los personajes, el exotismo de esas almas eslavas, tan diferentes en su caótica complexión de las nuestras, pulidas, aristadas y claras. No niego que todo ello colabore en el placer que nos causa Dostoyevski; pero no me parece suficiente para explicarlo.»

Tal vez el filósofo español esté menos en lo justo cuando postula que lo más hondo de los libros de Dostoyevski «es la estructura de la novela como tal». Aquí, por desdén del psicólogo y del sociólogo, el profesor de estética va demasiado lejos. Pero sus observaciones llegan a punto, para evitar que caigamos nosotros en la opuesta equivocación: la que Vogüé nos ofrece cuando nos habla de «religión» y de «sufrimiento». La equivocación consistiría en dejar de sentirnos lectores, para sentar plaza de catecúmenos.

II

La salvedad que acabo de hacer me permite afrontar con menor recelo el tema esencial de estas líneas: la consideración de otro de los valores morales que animan la obra de Dostoyevski. Me refiero al sentido de responsabilidad que trata de despertar en todos los hombres.

Comienzo por admitir que sería arbitrario ahondar en el tema, si quisiéramos divorciarlo del sentimiento que he analizado hasta ahora con más ahinco: el de la humildad ante los humildes. En efecto, los héroes de Dostoyevski se arrodillan frente a las víctimas del destino, no porque tengan, como lo suponía el vizconde de Vogüé, una devoción singular por el

sufrimiento, sino porque se sienten responsables del dolor ante el cual se inclinan.

En una novela mexicana a la que no se ha hecho aún, a mi ver, completa y cabal justicia *(Los pies descalzos,* de Luis Enrique Erro), encuentro un testimonio muy elocuente de este sentimiento de responsabilidad con los que padecen. Dice así el escritor: «Cantaban (los peones) el *Alabado.* Canto de dolor, de miseria, de desesperanza. Tenía este canto, en medio de la riqueza fértil de aquel campo bautizado con el nombre de Morelos... una desolación infinita. Genoveva no podía percibir la grotesca ironía histórica de ese rudo contraste entre el nombre del Estado y la miseria de los indios, pero oidora que había sido de mucha música coral en su tierra —era catalana— sí percibía en el cantar el profundo dolor de aquellas almas en pena, de aquellos estómagos vacíos, de aquellos hombres despojados de toda dignidad humana y arrojados a una vida de perros... Aquel cántico tenía un inequívoco fervor religioso a pesar de la torpeza con que lo cantaban. Se sentía que era un saludo al jefe todopoderoso, pero un saludo propiciatorio. Como si, al saludarle, le quisieran recordar que entre él y los míseros cantantes había algo eterno y superior que limitaba su fuerza y sus poderes...»

En *Crimen y castigo,* Sonia no aconsejó a Raskólnikov su tremendo crimen. Ni este indujo a Sonia a los extravíos que la avergüenzan. Pero, en una zona inefable del alma, ambos lo saben: sus oprobios son solidarios. Ambos comprenden (y, si no lo comprenden, lo adivinan confusamente) que no hay desgracias individuales. O, por lo menos, que las causas de las desgracias individuales obedecen muchas veces a fenómenos colectivos —y que, en estos, todos tenemos parte de culpa.

Desde este punto de vista, el personaje central es el príncipe idiota. Apenas presentado a Nastasia Filipovna, lo atenacea una convicción: el matrimonio de Nastasia con Gania sería un desastre. Entonces (y sin interés consciente en el asunto), se toma la libertad de ir a verla. Aprovecha una recepción que se da en su casa. Los invitados se burlarán de él indudablemente. No le importa. Semejantes sarcasmos no le preocupan. Lo que anhela es impedir a toda costa un error del cual, si callara, se sentiría culpable hasta en la hora última de la muerte. Pasa el tiempo. Nastasia se promete a Rogochin. Después, lo esquiva. Busca refugio en la amistad del príncipe Mischkin.

Se separa de él. Y, cuando Rogochin espera recuperarla, el príncipe vuelve a San Petersburgo. Antes de visitar a sus amigos más inmediatos, va a saludar a Rogochin, quien lo detesta, porque lo cree su rival. Una larga charla parece reconciliarlos. Pero Rogochin sigue viendo a Mischkin con desconfianza. No entiende por qué razón el príncipe —si no desea a Nastasia— se interesa tanto en salvarla de sus garras de bestia frenética y voluptuosa. El príncipe le pregunta: «—¿Piensas que te engaño?»... La respuesta de Rogochin es muy significativa: «—No; te creo. Sólo que no comprendo nada. ¡Lo más cierto de todo es que tu piedad parece más fuerte aún que mi amor!»

Efectivamente, hay compasiones —como la de Mischkin— más poderosas que la más encendida sensualidad. Sin embargo, no es tanto la compasión lo que lleva a Mischkin en pos de Nastasia, sino la idea (muy vaga, muy imprecisa, pero profunda e insobornable) de que la desgracia de esa mujer caerá sobre él y acabará por destruirlo. Porque —repito— él, Mischkin, el epiléptico, se ha constituido ya como el responsable moral de su salvación.

Acosado por controversias que cualquier otro declararía ajenas a su albedrío, Mischkin intenta saltar el cerco que le han impuesto las complicaciones sentimentales de los demás. Pero —dice Dostoyevski— diez minutos le bastan para llegar a una conclusión. Huir le será imposible. Y le será imposible porque tales complicaciones forman parte de una constelación de problemas que hombres de su categoría no tienen derecho para *no* esforzarse por resolver.

Cuando alguien comete una mala acción —o, simplemente, una falta de tacto— solemos manifestar que «sentimos vergüenza por él». Pues bien, el príncipe idiota es el ser a quien sonrojan de hecho, y sin metáfora alguna, con sus indelicadezas más leves, todos los que le tratan. ¿Imagináis destino más angustioso? Especialmente, porque las señoras y los señores que le rodean no se limitan a meras indelicadezas en la conducta. Odian, con furia. Algunos matan, como Rogochin.

El asesinato de Nastasia Filipovna es el coronamiento y la cumbre de la novela. Mischkin lo ha presentido desde el primer momento. Como la propia Nastasia, quien se entrega a la postre a Rogochin porque está persuadida de que la matará. La conciencia de ese presentimiento acaba por convencer a Mischkin de que, en proporción indiscernible, ha colaborado

—él también— en el delito de Rogochin. Va a visitarle. Juntos velarán el cadáver de la mujer que los separó con la vida y que, en la muerte, los reunió.

El caso de *El idiota* es sin duda típico; pero no único. Muchos otros revelan, en las novelas de Dostoyevski, hasta qué grado las nociones de humildad personal y de responsabilidad universal dominan el espíritu del autor. ¿Por qué ir a buscarlas, después de todo, en la mentalidad de sus personajes? El mismo, desde muy joven, nos brinda un ejemplo de esa necesidad de adhesión a la culpa ajena. Me refiero al sentimiento de responsabilidad que provocó, en Dostoyevski, la muerte súbita de su padre.

Mijail Andreyévich fue asesinado el 8 de junio de 1839, en su propiedad de Darovoye, por un grupo de campesinos a los que su imperio, caprichoso y severo, sacó de quicio. Su hijo Teodoro se enteró del caso en la Escuela de Ingenieros, de la cual era alumno entonces. Nunca tuvo Teodoro mucha ternura para el viejo Mijail. El día mismo del homicidio, había pensado en él con particular dureza. ¿No era él, por lo tanto, tan responsable del crimen como los *múchiks* de Darovoye? Esta certidumbre le persiguió durante toda la vida. La utilizó en su obra maestra: *Los hermanos Karamásov*. En ella, Smerdiákov mata al bufón, Teodoro Pávlovich; pero el responsable es Iván, el intelectual, hijo mayor de la víctima. Iván que, sin cometer el atentado, lo concibió.

Esta zozobra de Dostoyevski dio lugar, en 1929, a un admirable estudio de Freud. El agudo psicoanalista vio, en los hechos de que doy cuenta, el origen de la hiperestesia del hombre y de los fantasmas del escritor. Más recientemente, la señora Dominique Arban ha editado un volumen de mucho mérito acerca de los dos «complejos» fundamentales que se repiten con frecuencia en las novelas de Dostoyevski: el del padre, muerto por otro, pero con culpabilidad para el hijo, y el de la niña violada. Aceptemos o no la opinión freudiana, lo indiscutible es que, a lo largo de los relatos de Dostoyevski, advertiremos siempre estas dos enseñanzas complementarias: hemos de humillarnos ante el humilde y, al propio tiempo, hemos de reconocer la responsabilidad que nos corresponde hasta por actos que, con frecuencia, no realizamos nosotros mismos.

Estas dos enseñanzas encuentran su expresión más conmovedora en otra de las figuras de *Los hermanos Karamásov:*

la del anciano Zósima, tutor angélico de Aliocha. Quien haya leído ese libro recordará indefectiblemente la escena en que el venerable *stárets*, sintiéndose próximo a fallecer, se despide de los religiosos que vivieron bajo su amparo.

«Hablaba de muchas cosas —nos cuenta Dostoyevski—; parecía querer decirlo todo, poner de manifiesto una vez más ante el momento de la muerte cuanto no mostrara plenamente su vida, y no por adoctrinarlos simplemente, sino ansioso de infundirles a todos su misma alegría y entusiasmo, de desahogar una vez más en la vida su corazón.

»—Amaos los unos a los otros, padres —exhortaba el *stárets*... No somos nosotros más santos que los seglares, por habernos venido aquí y encerrado entre muros; sino que, por el contrario, todo el que viene aquí, por eso mismo de venirse acá, se reconoce peor que todos los seglares y que todo el mundo... Es más: hasta que no se reconoce así, no sólo es peor que los seglares, sino que también es culpable ante todos de todo, de todos los pecados así colectivos como individuales; no ha logrado el fin de nuestro retraimiento a soledad.

»Porque habéis de saber, amados míos, que cada uno de nosotros es culpable por todos y de todo en la Tierra; indudablemente, no sólo del pecado universal, sino también individualmente por todos y cada uno de los seres de la Tierra.»

No sé si esta traducción, que tomo de la obra autorizada por Rafael Cansinos Assens, sea la mejor o pueda reputarse la más exacta. No me atrevo a insinuarlo pues no hablo el ruso. La versión francesa de Elisabeth Guerti es, en esta parte, más elegante y, tal vez, de más lógica precisión. Pero si la española me agrada más —en los párrafos que cito— es porque la encuentro menos compacta, más cercana a la realidad del monólogo, con sus repeticiones verbales y sus torpezas, sus insistencias y sus desfallecimientos.

Todos somos responsables de todo, ante todos. Da a semejante frase intención todavía más vigorosa el hecho de que un ser absolutamente distinto al *stárets* Zósima (el liberal Stepán Trofímovich Verjovenski) exprese la misma idea, casi en iguales términos, al mediar el absurdo viaje con el que pone fin a su vida y límite a su ateísmo. La escena consta en la última parte de la novela titulada *Demonios*. En las tribulaciones que ese libro registra, la figura del diletante obra con la inconsciencia de un catalizador. Todo, al lado suyo, se lleva a cabo

sin que intervenga él voluntariamente en los sucesos que lo anonadan. Amigo —un tanto parasitario— de Varvara Petrovna, durante años se entregó a la tutela de aquella dama, a quien simultáneamente respeta y odia. A su hijo, Piotr Stepánovich, en suma no lo conoce. Lo hizo educar lejos de su vida, lo dejó complotar y viajar a mil leguas de sus esperanzas y de sus miedos. Cuando el destino (o, si queréis, la fantasía del novelista) los reúne frente al lector, se repelen el uno al otro inmediatamente. El padre es el romántico sin pasiones; adalid platónico, en luchas que nunca libra, de ideales y fuerzas en que no cree. El hijo, en cambio, es un terrorista práctico y peligroso. Organiza —con sistemática audacia— la destrucción del régimen en que vive. Frecuenta a la mujer del gobernador, para adueñarse de la pequeña y necia «razón de Estado» que determina la acción local de la autoridad. Fomenta el byronismo de Stavróguin, a fin de poder conservar —en la baraja marcada con la que juega— un verdadero as de espadas para el minuto de las apuestas más atrevidas, o de las bazas más importantes. Cultiva las penas de los humildes como fermento para la levadura de un pan amargo, pues detesta más a los poderosos de lo que ama en verdad a los desvalidos. Sabe, por otra parte, que nada une tanto como la sangre de un camarada y elige, para el papel de víctima, al más leal de los conjurados: un hombre bueno, llamado Shátov, a quien acusa de delator y al que mata precisamente al caer la noche del día en que aquel tácito personaje (hasta entonces más bien borroso) acaba por convencernos del desinterés de su corazón.

Frente a conspirador tan materialista, del cual nos describe muy bien Dostoyevski, ante la promesa de cada crimen, una hambre nueva (y no se trata de una metáfora, sino de un apetito real de alimentos sólidos y concretos), el viejo Stepán Trofímovich tiene que resultarnos, por fuerza, pálido en grado sumo.

No es que a él no le guste mezclar sus disertaciones con partidas de naipes y con champaña. El autor nos lo ofrece en toda su realidad, con todas sus avideces y sus vergüenzas: «ni frío ni caliente», sonoro de tan vacío, volteriano por tedio, liberal con temor a la libertad, erizado de citas innecesarias y, en los momentos más decisivos, lacrimoso, muelle, declamador... Cuando, por maquinación de su hijo, todo arde en su cercanía, cuando los seres que más ha amado enloquecen,

o mueren, o se destierran, Stepán Trofímovich huye de la ciudad donde la vida lo consumió perezosamente. Se marcha, con cuarenta rublos en el bolsillo y una colección de refranes franceses en la memoria, a descubrir y entender a Rusia.

En cierta «isba», a la que llega bastante enfermo, una imprevista compañera de viaje lo vela y cuida. Es una mujer de treinta y cuatro años, que trabajó con las hermanas de la Caridad en Sebastopol y que, ahora, vende ejemplares del Evangelio. El ateo la adora súbitamente. El también se consagrará a vender aquellos «lindos libritos». «El pueblo es religioso —declara—, *c'est admis;* pero todavía no conoce el Evangelio. Yo se lo explicaré... ¡Oh, perdonemos, perdonemos, ante todo; perdonémoslos a todos, y siempre! Esperemos que también a nosotros nos perdonarán. Sí, porque todos y cada uno de nosotros somos culpables... ¡Todos somos culpables!»

En la agonía, el librepensador y el monje proclaman la misma tesis. *Todos somos responsables de todo, ante todos.* Esta es la esencia del pensamiento de Dostoyevski. Se evoca en este peldaño —el más alto— de la ascensión dolorosa de Teodoro Mijailovich a un loco muy español. Si digo «loco» es porque Cervantes así quiso presentárnoslo. Aludo al licenciado Vidriera, el símbolo de una de las más bellas novelas escritas en nuestro idioma. Todos recordamos la fábula de Cervantes. Un joven, gran estudiante salmantino en sus años mozos, Tomás Rodaja, posesor (a pesar del nombre) de una conciencia tan rigorosa que parecía «más de religioso que de soldado», visita Italia y se asoma a Flandes. Sin pasar por París, vuelve a Salamanca, «que enhechiza la voluntad». En Salamanca, una dama «de todo rumbo y manejo» se prenda de él. Como Tomás no corresponde a sus preferencias, la dama se venga de su aborrecimiento dándole a comer un membrillo previamente embrujado por alguna de esas moriscas que tan oportunamente surgen y luego se desvanecen en el paisaje de ciertos clásicos castellanos. Tomás queda loco «de la más extraña locura». «Imaginóse el desdichado —escribe Cervantes— que era hecho todo de vidrio, y con esta imaginación, cuando alguno se llegaba a él, daba terribles voces pidiendo y suplicando con palabras y razones concertadas que no se le acercasen porque le quebrarían; que real y verdaderamente él no era como los otros hombres: que todo era de vidrio, de pies a cabeza.»

De acatar sólo mi placer, insertaría aquí el relato íntegro. Lo dejo en la frase en que lo interrumpo pues creo que lo transcrito nos manifiesta ya lo esencial. A saber: que, por lo que atañe a las consecuencias físicas, Cervantes imaginó una alegoría perfecta de la vulnerabilidad exterior del hombre, y que su alegoría es digna de prevenirnos respecto al estado de vulnerabilidad interior que Dostoyevski nos recomienda. Cuando Tomás Rodaja implora a quienes, con acariciarlo no más, podrían hacerlo trizas, nos invita a pensar en los hombres y en las mujeres de Dostoyevski, de vidrio siempre para el dolor, transparentes a la culpa de los demás, frágiles al contacto de sus flaquezas; responsables, es decir, vulnerables a toda hora y frente a todos los desvíos y los escándalos de sus prójimos. La diferencia estriba en que, mientras el licenciado Vidriera cree salvarse merced al distanciamiento y a la intangibilidad de su persona, los hombres y las mujeres inventados por Dostoyevski saben que no pueden salvarse sino rompiéndose, dejando que penetre en su alma la angustia extraña, abdicando en fin de sus propios límites, para alcanzar —aunque sea por un momento— la dimensión dramática de lo humano.

Gracias a esa inmersión en lo universal, las congojas individuales acaban por redimirse, pues —como lo cantara un extraordinario poeta de México, Enrique González Martínez— «la vida dice: 'no hay un alma en cada hormiga; el hormiguero tiene un alma espiritual'».

Entre los muchos fragmentos de la obra de Dostoyevski que podría citar como prueba de lo que digo, elijo uno que parece no haber llamado especialmente la atención de muchos comentaristas. Se encuentra en esa interpolación admirable que constituye, en el texto de *Los hermanos Karamásov*, la biografía de Zósima, tal como Aliocha la redactó, con apoyo en el recuerdo de los coloquios que tuvo con el *stárets*.

La biografía se halla dividida en varios capítulos. En el primero, se evoca la figura de Markel, el hermano de Zósima, sin cuyo ejemplo este probablemente «no hubiera profesado nunca los hábitos monjiles». El segundo está consagrado a explicar la influencia que ejercieron las Escrituras en la vida de Zósima. Quedan ahí páginas de excepcional emoción: aquellas en que Dostoyevski describe una noche de julio, inolvidable para el *stárets* porque, en ella, el diálogo con un campesino joven le hizo apreciar la luz que brilla en la conciencia de las

criaturas más iletradas y más opacas. «Noche luminosa, apacible, tibia —relata Zósima—; el río, ancho; nos orea la bruma que se levanta; chapucean los peces, callan los pajarillos... Los únicos que no dormíamos éramos nosotros dos: yo y aquel joven. Y nos pusimos a hablar de la belleza de este mundo de Dios y de su misterio. Cada brizna de hierba, cada escarabajo, cada hormiguita, cada abeja de oro, todos, hasta causar asombro, siguen su camino. Careciendo de inteligencia, dan testimonio del misterio de Dios; continuamente lo están ellos mismos cumpliendo...»

El tercer capítulo de la biografía narra determinados episodios de la juventud de Zósima y, con notables detalles, un duelo, en que el *stárets* no participa, pues prefiere dejar que su adversario dispare solo, exponiendo su propia vida, a correr el peligro de matarle él por mera obediencia a una idea equivocada del honor varonil. En el capítulo cuarto —que es el que me interesa más hondamente— surge un visitante misterioso de Zósima, hombre que asesinó por amor catorce años antes y que, al contacto con el *stárets*, acendra poco a poco su decisión de revelar un delito que la justicia oficial ha ignorado siempre. Aquí se insertan los párrafos que me importaba re producir.

Habla el visitante misterioso: «...el paraíso —dice— todos lo llevamos dentro. También ahora se alberga en mi interior, y de querer yo... mañana mismo se me revelará, y para toda mi vida. En cuanto a eso de que todo hombre sea culpable por todos y por todo, prescindiendo de sus pecados propios, en eso ha juzgado usted (se dirige al *stárets*) muy atinadamente. Es conmovedor el que pronto haya usted podido abarcar tal pensamiento en toda su plenitud. Y es en verdad seguro que cuando los hombres comprendan este pensamiento se les aparecerá ya el reino de los cielos, no en sueños, sino en la realidad».

Lo interrumpe Zósima entonces. «Pero ¿cuándo —exclama con amargura—, cuándo será, y será alguna vez? ¿No se tratará de un simple sueño?»

A lo que contesta el visitante: «¡Cómo! ¿Usted lo predica, y no cree en ello? Pues sepa usted que ese sueño, como usted lo ha llamado, ha de realizarse indiscutiblemente. Esté de ello seguro, aunque no ahora, pues cada cosa tiene su ley. Es este un asunto espiritual, psicológico. Para refundir y reha-

cer de nuevo el mundo es menester que los hombres mismos, psicológicamente, emprendan otro derrotero. Si no te haces de veras hermano de todos, no vendrá la fraternidad. Jamás los mortales, por ninguna ciencia ni ningún provecho, acertarán a desprenderse de sus propiedades y de sus derechos. Todo se les antojará a todos poco, y no dejarán de murmurar, envidiarse y exterminarse unos a otros. ¿Me preguntaba usted cuándo sería eso? Será. Pero, primero, debe cumplirse un periodo de humana *soledad*... Esta que ahora por doquier impera y, particularmente, en nuestro siglo; pero no se ha verificado aún del todo ni le ha llegado todavía su tiempo. Todos se afanan ahora por retraerse cada vez más. Todos quieren experimentar en sí mismos la plenitud de la vida. Y, sin embargo, todos sus esfuerzos les conducen, no a la plenitud de la vida, sino al suicidio; porque, en vez de hallar la plena definición de su ser, van a parar en la soledad absoluta...»

El importe de ese rescate de la soledad, por subordinación a lo universal, somos nosotros mismos: es nuestro orgullo. Al aconsejarnos semejante desprendimiento, Dostoyevski tenía muy presentes sus lecturas de Omsk. En el presidio, su compañero constante fue un ejemplar de los Evangelios.

Lo que arranca a Dostoyevski al terreno de la moral pura, lo que lo sitúa —y lo arraiga— en el campo del arte, es que a la filosofía del renunciamiento se empeña, inflexiblemente, por añadir lo que he llamado la voluntad de autenticidad de sus personajes. Es cierto, sólo dando nuestra vida, la haremos realmente viva. Mas sólo siendo fieles a nuestro perfil y a nuestra personalidad intransferible valdrá la pena el sacrificio de nuestra vida. Hay que entregarnos. Y entregarnos sin reticencias. Pero, para darse en la eternidad hay, primero, que ser —en la ondulante evasión del tiempo.

¡Círculo vicioso! condenarán los lógicos. ¡Círculo dantesco! comentarán los tímidos. Inevitable concomitancia, parecen querer decirnos, con su destino a cuestas, los héroes de Dostoyevski. De ahí la ansiedad carnal con que están pegados a las pasiones de su existencia. De ahí la obsesión de Raskólnikov, la servidumbre de amor de Sonia, la concupiscencia senil del padre de los Karamásov, la fiebre erótica de Rogochin, el insolente lujo de Nastasia Filipovna, la altivez de Aglaya Ivánovna, la audacia satánica de Stavroguin, la manía destructora de Verjovénski... Son y no quieren ser. Pero, para dejar de ser,

tienen antes que ser infinitamente, por todas las células y los poros, amando hasta la locura, odiando hasta el exterminio. Cristianos por aspiración —muchos sin saberlo—, todos tienen los pies en la arcilla, cuando no en el barro de esa humanidad primitiva que es todavía la nuestra, salvo rarísimas excepciones. Todos buscan, en las tinieblas que les circundan, la luz que en sí mismos llevan, pero que no les alumbra sino por crisis, cuando se pone en contacto con la luz que llevan también, en el alma, sus semejantes. Son pedazos coléricos y terribles de un lamentable conjunto que avanza a tientas, del cual nos sentimos parte y que sólo dará a sus miembros un gozo propio cuando todos acepten al fin la ley de lo universal, pero que sólo estará en aptitud de aceptar la ley de lo universal cuando cada individuo, por separado, dé un valor personal, exclusivo e inalienable a su libertad. A esta pugna entre el impulso de ser —y de ser hasta el extremo de nuestro sino— y la esperanza de anularnos, alguna vez, en el perdón colectivo del mundo entero, está consagrada la obra de Dostoyevski. Es su epopeya.

Hasta aquí hemos visto la existencia del hombre y hemos intentado plantear el problema de su ética inexorable. Vamos a examinar, ahora, de qué modo logró el artista responder a los compromisos de esa existencia —y hacer honor a las exigencias de esa moral.

Cuando se piensa en Dostoyevski, dos nombres acuden a la memoria: los de Blas Pascal y de Federico Nietzsche. Esos grandes inquisidores del alma humana forman con él un triángulo que no ha logrado romper ni la osadía de otro buzo profundo de la conciencia, el descifrador de los sueños del siglo xx: el psicólogo Sigmund Freud.

¿Por qué asocia nuestro recuerdo la sombra de Teodoro Mijailovich a la de un pensador como Pascal y a la de un filósofo como Nietzsche? ¿Por qué no la une, más bien, a la de otros creadores de anécdotas y de tipos?... No será, ciertamente, porque sus libros carezcan de acción y de caracteres. El «censo» que prolonga sus obras en algunas ediciones contemporáneas da razón de más de mil personajes. Aun descontando a aquellos que no son fruto de la fantasía del autor (miembros de su familia, escritores célebres, figuras de la política y de la historia) el total sigue siendo imponente. Por lo que se refiere a la sección de una sola letra —pongo por caso la L—, he hecho el cómputo sobre el «censo». De los cuarenta y tres nombres incluidos, veintinueve corresponden a seres inventados por Dostoyevski. Suponiendo que la proporción del conjunto fuese la misma, podríamos hablar de más de quinientos hombres, mujeres y niños creados por su imaginación. Se trata, como en el caso de Balzac, de una verdadera competencia al Registro Civil.

Ahora bien, esos personajes no están inertes, como los apellidos clasificados en las columnas de un directorio de teléfonos. Esos personajes viven, aman, sufren, se abrazan, se traicionan y se persiguen. Se les oye subir —o bajar— por las escaleras de una vieja casa de apartamientos, en un barrio áspero de Moscú; o, al contrario, llegar en coche, sobre limpias pistas enarenadas, hasta la puerta de algún palacio próxi-

mo al Neva. Muchos de ellos hablan el ruso exclusivamente. Otros presumen de no pensar con exactitud sino en el idioma de Goethe o el de Descartes. Unos son sanos. Tienen mejillas sonrosadas y ojos brillantes. Otros tosen con una tos sospechosa, que suena a tisis. Unos existen merced a una profesión: son abogados, banqueros, médicos, ingenieros. Otros, gracias a la utilidad de un oficio, de relojeros, de ebanistas, de afinadores. Unos son siervos; cultivan el campo, como Marei, y bendicen al niño de sus patrones con un dedo sucio de tierra; o bien matan al padre del niño, como los *múchiks* de Darovoye. Otros no viven de su trabajo, sino del sudor o de la violencia de los demás. Son rentistas, o fabricantes de sueños y de tumultos, de bombas y de proclamas. Unas, como Nastasia Filipovna, arrojan al fuego un fajo de cien mil rublos a fin de ver si Gania, su pretendiente, se quemará los dedos para cogerlo, a cambio del sacrificio de su amor propio. Otras, como Sonia, se venden por mucho menos. Unos deliran por que salga cierto número en la ruleta. Otros, por que el puñal que compraron tenga buen filo y penetre profundamente en el seno de la mujer que no quiso amarlos. Unos esperan a que una mano amiga —y anónima si es posible— los prive de un progenitor mezquino, voraz y meticuloso. Otros se desgarran el pecho, para que el mundo entre en él y quepa, entero, en su corazón.

No es por falta de vida y de dramatismo por lo que la crítica se ha acostumbrado a elevar la obra de Dostoyevski hasta el plano que normalmente reserva para el examen de producciones como las de Pascal y de Nietzsche. Lo que ocurre es que la acción, en las novelas de Dostoyevski, traduce siempre un concepto, un juicio social o ético de las cosas. Gide lo indica lúcidamente: en Dostoyevski, el pensamiento no sigue al hecho. Lo precede. Con frecuencia, «la pasión debe servir de intermediario entre el pensamiento y el acto».

Este procedimiento de trabajo es muy peligroso. En manos de un artista menos consumado que Dostoyevski, daría lugar a relatos artificiales, deformados *a priori* por las doctrinas del escritor. Pero no me detendré ahora en este punto, sobre el cual hablaré en seguida. Lo que me importaba aclarar, por lo pronto, era la razón de esa semejanza, a la que antes me referí. Pascal, Dostoyevski y Nietzsche parten del pesimismo

para vencerlo y para llegar a la armonía de ser. El primero lo consigue por la fe; el segundo por la humildad; el tercero por el orgullo. Sus métodos son distintos. Pascal explora su alma entre dos infinitos, el de lo grande y el de lo pequeño, el macrocosmo y el microcosmo. Nietzsche sube a la montaña, para hacer ahí, entre glaciares, su recolección fantástica de parábolas. Dostoyevski, a fin de encontrarse, se pierde en la multitud.

Dos amenazas cercaban a Dostoyevski frente a la página en blanco. He mencionado ya a una: su obsesión del concepto, su uso de las pasiones como agentes entre una idea —la suya— y un acto, el que ejecutan sus personajes. La otra amenaza era su afición excesiva al contraste; afición que le colocaba ante un positivo dilema: o el claroscuro de los maestros más altos de la pintura o el negro y blanco de los más impetuosos devotos del folletín. O Rembrandt o Eugenio Sue...

De este dilema, lo salva el genio. Pero el genio no se salva sólo por la intuición. Se salva también por el compromiso, por la paciencia, por el estudio modesto de cada día. Entremos, pues, al taller del genio. Procuremos averiguar cuáles son sus técnicas y a qué categoría de recetas literarias pertenecían las que él usó.

Desde luego, una observación se impone. La técnica del novelista no nació armada de punta en blanco como, de la cabeza de Zeus, Palas Atenea. Dostoyevski no fue, como algunos otros artistas, escritor que se definió por completo en el primero de sus ensayos. *Pobres gentes* es, sin duda, muy importante; más importante, tal vez, de lo que opinaban muchos comentaristas. Varios de los temas fundamentales de Dostoyevski se reconocen en ese libro: su piedad para los vencidos, su exaltación del desprendimiento, su culto de la humildad. Pero todos esos temas se enuncian con timidez. La luz que proyecta el autor sobre las máscaras de Várinka y de Pokrovski es todavía débil y vacilante, luz de brasa de chimenea o de lámpara de quinqué —y no, como en sus últimas descripciones, haz de linterna sorda, cuando no, en las crisis más arduas, llama de incendio humano, avivada por quién sabe qué soplo súbito e infernal.

Ya he dicho todo el bien que pienso de *El doble,* la segunda de sus novelas, injustamente tratada por los críticos de la época. Sin embargo, ¡qué abismo media entre sus capítulos

más sutiles y cualquier fragmento de *Demonios* o de *El idiota!* En efecto, entre aquella novela y estas realizaciones (a las que sólo supera la de *Los hermanos Karamásov*) media un abismo inmenso: el del patíbulo, el de Siberia; el que nos revelan las cartas escritas por Dostoyevski al salir de ese laboratorio maravilloso, pero terrible, que fue para su experiencia la cárcel de Omsk.

En una de esas cartas, enviada a su hermano Miguel el 22 de febrero de 1854, encuentro dos pasajes muy elocuentes. He aquí el primero:

«Ocho meses de prisión y sesenta verstas de ruta me habían dado un vivo apetito... *Me sentía alegre.*» Según se ve, el presidiario no fue un amargado permanente. Aquella declaración («me sentía alegre») no es la única fórmula de optimismo en el relato de su calvario. Dostoyevski sufrió mucho en Omsk, por supuesto. Pero tuvo también sus dichas, como la que describe cuando cuenta los esfuerzos que hizo para enseñar a leer a Tcherki, un joven analfabeto que no sabía siquiera el ruso.

Estos oasis de felicidad dentro del desierto resultaron en extremo fecundos para su espíritu. Lo habituaron, moralmente, a no decir nunca «no» a la vida, a aceptarla hasta en sus desgracias y a quererla con un amor del que carecían sus esbozos de juventud. Desde el punto de vista estético, esos paréntesis sonrientes lo adiestraron en algo muy necesario: el arte de iluminar a sus personajes, no desde el exterior, según lo hacían Balzac o Dickens, según lo hizo él mismo en las escenas de *Pobres gentes*, sino desde el interior de su propio drama. Como los ofendidos, que aprendió a comprender en Siberia, los héroes de Dostoyevski viven casi siempre en una noche letal. Pero viven de sí propios y el sol interno que los devora es el mismo que los calienta.

El otro párrafo que voy a citar es de linaje muy diferente.

«Lo que pasó durante estos cuatro años conmigo, con mis creencias, con mi espíritu y con mi corazón —escribe Teodoro a su hermano Miguel— no te lo diré. Sería demasiado largo. La constante meditación con que huí de la realidad amarga no habrá sido inútil. Tengo ahora deseos y esperanzas que, antes, ni siquiera hubiese previsto.»

Lo comprendemos. El contacto con la miseria le enseñó a ver. La comunión en la angustia le enseñó a meditar. La meditación le enseñó a esperar. Los hombres dejaron de pre-

sentarse ante él como seráficos unos, y otros diabólicos. El demonio y el ángel se dividían a veces, bajo sus ojos, un mismo espíritu. La lucha entre el bien y el mal no pudo ya figurársela como un torneo romántico, en que el cruzado posee todas las cualidades y el gentil encarna todos los vicios. Cada uno de nosotros padece, hasta en sus horas más venturosas. Cada uno espera, hasta en el cieno de las ergástulas más inicuas. Al concepto del hombre unitario, Dostoyevski iba a tener que sustituir el concepto del hombre múltiple. Y —lo que es más valioso— no el de un hombre cuya multiplicidad sea la consecuencia de una *sucesión* de estados de alma contradictorios; sino el de un hombre que realiza su multiplicidad *simultáneamente* y que la erige, en todo momento, sobre un sincronismo tremendo de oposiciones.

Mientras la caracterología de un Molière o de un Honorato de Balzac opera con entidades homogéneas (el avaro, avaro constantemente; la coqueta, eternamente coqueta; el hipócrita, hipócrita ante sí mismo), Dostoyevski sabe que hay siempre un resquicio por el que penetra, en la sordidez del avaro, el desprendimiento; una rendija por la que se desliza, en el tocador de la más perversa coqueta, el amor platónico; un ventanillo que el hipócrita abre, a pesar suyo, a la verdad y a la confesión. Esto le permite dar a sus caracteres el relieve del que carecen los de muchos de sus rivales. En tanto que otros se satisfacen con obtener las *fotografías* de sus protagonistas, él nos los brinda de cuerpo entero, con su volumen, merced al ardid de un *estereoscopio.* De ahí sus constantes repeticiones. Porque el secreto del estereoscopio reside en la duplicación de una misma imagen, pero con ciertas variantes de perspectiva.

Los mayores acontecimientos de sus novelas no se producen sin una especie de «ensayo», de prueba previa y de sabia preparación. Antes de matar a Aliona Ivánovna, Raskólnikov recorre infinidad de veces el camino que le separa de la casa de la vieja prestamista. Ha contado los pasos: exactamente 830. Ha vibrado al sonido de la campanilla metálica del departamento. Nada de esto es sorprendente, después de todo, en quien desea llevar a cabo un «crimen perfecto». Las novelas policíacas están henchidas de estos detalles. Pero lo trascendental, en *Crimen y castigo,* es que el lector participa, con Raskólnikov, en el ensayo del asesinato. Dostoyevski nos lleva

con él hasta la escalera de Aliona Ivánovna; nos hace oír esa campanilla, abrir esa puerta, ver esos ojos «chispeantes» con que la prestamista trata de descifrarnos. Luego volveremos a ver cómo actúa Raskólnikov en la representación auténtica. Repetiremos entonces la misma escena. Subiremos la misma escalera. Oiremos la misma campanilla. La puerta se abrirá nuevamente. Y nuevamente se posarán en nosotros los ojos de la vieja, «penetrantes y recelosos». Raskólnikov cometerá su atentado con el hacha que ya conocíamos. Lo cometerá como lo teníamos previsto. Pero —y aquí empieza la variante genial— cuando todo parecía concluido, surge lo inesperado; es decir: Lizaveta, la mansa y tímida Lizaveta «con un abultado paquete en los brazos». Raskólnikov, como ciertos actores ante réplicas imprevistas, debe inventar. Le han alterado su argumento y no encuentra otra solución. Mata a Lizaveta también. «El golpe le dio en el cráneo, de punta —precisa Dostoyevski— y de una vez le tajó toda la parte superior de la frente.»

El momento es inolvidable; no sólo por lo dramático de los hechos, sino porque —en realidad— lo hemos presenciado *dos veces* y porque, gracias a la yuxtaposición de las dos imágenes, el estereoscopio le ha dado toda la profundidad y todo el relieve que Dostoyevski se proponía. (Anotémoslo de paso. El colmo del talento del novelista no está en *disimular* la variante, como lo creen algunos, sino al contrario, en *subrayarla* violentamente, como Dostoyevski lo hace, al señalarnos los incidentes más materiales, el hachazo dado «de punta» y el tajo «de toda la parte superior de la frente».)

Una de las escenas más inquietantes de *El idiota* es aquella en que el príncipe Mischkin siente que alguien le sigue por las calles de San Petersburgo y le aguarda —¿para matarle?— en la escalera de la pensión donde está hospedado. Aquí también emplea Dostoyevski la duplicación de las impresiones y aquí también utiliza, admirablemente por cierto, la variante que necesita su estereoscopio.

Desde antes de ir a buscar refugio en la casa de huéspedes, Mischkin cree ver dos ojos que le vigilan. Los descubrió, por la mañana, en la estación de San Petersburgo. «Al apearse del coche —nos dice el novelista, como sin conceder importancia a lo que nos dice— el príncipe divisó la extraña y ardiente mirada de dos ojos que, entre el gentío, asaeteaban a los via-

jeros. Se fijó más atentamente y no distinguió nada. Aquello había sido un relámpago, pero le dejó una impresión enojosa.»

Y nada más. Mischkin va a registrarse en su pensión; visita a Lebédev; le oye, con indiferencia que su interlocutor no se explica. En su brusco ensimismamiento, se va sin decirle adiós. A las doce, se encamina hacia la casa de Rogochin. A propósito de esta casa, recuerdo una frase de Proust en *La prisionera*. Según él, la novedad aportada al mundo por las novelas de Dostoyevski consiste en una manera distinta de describir el enigma de ciertas residencias y la belleza de ciertos rostros femeninos. La observación es exacta; aunque —desde luego— muy incompleta. A pesar de lo que dice respecto al «friso escultórico» —Expiación y Venganza— de *Los hermanos Karamásov*, parece haber escapado a la inteligencia de Proust todo ese inframundo de la tragedia dostoyevskiana, todo ese subsuelo moral, que oprime al lector más intensamente que el silencio de sus casas más enigmáticas y la sonrisa de sus mujeres más caprichosas. Sin embargo —puesto que voy a reproducir el diálogo de Rogochin y el príncipe Mischkin en la sombría residencia en que ambos velarán a Nastasia— creo oportuno citar a continuación el comentario de Proust. «Con su semblante misterioso, cuya belleza cambia súbitamente y adquiere insolencia terrible, la mujer de Dostoyevski —declara el autor de *La prisionera*— es la misma siempre; trátase de Nastasia, que escribe a Aglaya cartas de amor y le confiesa en seguida que la detesta, o trátese de Gruchenka, tan amable en casa de Catarina Ivánovna como tremenda esta la imaginaba, pero que le descubre después su malignidad, insultándola de improviso. Gruchenka, Nastasia, figuras tan originales, tan misteriosas, no sólo ya como las cortesanas de Carpaccio, sino como la Betsabé de Rembrandt. Así como Vermeer crea el color y el alma de determinados sitios y telas, así Dostoyevski crea no sólo seres, sino mansiones. La casa del asesinato en *Crimen y castigo* ¿no es casi tan maravillosa como esa obra maestra: la casa del asesinato —tan oscura, tan larga, tan alta— donde Rogochin mata a Nastasia? Esta hermosura nueva y terrible de una mansión, esta belleza compleja y nueva de un rostro de mujer, he aquí lo que Dostoyevski trajo —de único— al mundo...»

En esa casa (tan admirada por Proust) van a conversar largamente Rogochin y el príncipe Mischkin. Entre ambos existe

un obstáculo insuperable. Rogochin quiere a Nastasia y cree que Nastasia está enamorada de Mischkin. Además, Rogochin es un impulsivo, que nada detiene nunca en el camino de sus deseos. La conversación entre los dos hombres es por todos conceptos extraordinaria. Pero de ella sólo retendré la instantánea número dos, la que va a servir al estereoscopio de Dostoyevski. En el minuto en que el príncipe iba a sentarse en la silla que le ofrece Rogochin, su «extrañísima y grave mirada» le sugiere algo «sombrío, enojoso, reciente y lúgubre».

«—¿Por qué me miras tan fijo? —balbuce Rogochin. ¡Siéntate!

»—Parfén —ruega entonces el príncipe—, dime francamente si sabías que iba yo a llegar a San Petersburgo.

»—Que fueras a venir, ya me lo figuraba. Y mira, no me he equivocado —declara Rogochin, con una risa sarcástica. Pero ¿por qué había de saber yo que tú llegarías hoy?»

Al príncipe le sorprende la vehemencia de la pregunta en que esa respuesta se ha convertido. «—Hace poco —añade—, al apearme del tren, vi un par de ojos exactamente iguales a esos con que hace un momento me mirabas.

»—¡Bah! ¿Y qué ojos eran esos? —inquiere Rogochin con suspicacia.

»—No sé; estaban entre la gente; a mí me parece que quizá fuera ilusión mía. Empiezo ahora a tener alucinaciones.»

Y, de nuevo, eso es todo. La variante se ha establecido con la mayor naturalidad. El lector está al tanto de que el príncipe es epiléptico y de que sufre «alucinaciones». Acaso, realmente, la visión de esos ojos haya sido solo una fantasía.

Sin embargo, el diálogo continúa. Rogochin y Mischkin cambian sus cruces, en señal de fraternidad.

He aquí la magistral sobriedad con que Dostoyevski sabe narrar los hechos: «El príncipe se quitó su cruz de estaño y Parfén la suya, de oro. Parfén callaba. Con doloroso asombro notó el príncipe que la anterior desconfianza y la amarga y casi burlona sonrisa de antes volvían a asomar a la cara de su hermano adoptivo... En silencio cogió finalmente Rogochin la mano del príncipe y permaneció un rato inmóvil, como si no acabara de decidirse a algo. Por último tiró de él y, con voz apenas perceptible, dijo: '¡Vamos!' Cruzaron el rellano del primer piso y fue a llamar a una puerta. Les abrieron en seguida. Una viejecita, encorvada y con un pañuelo negro en la

cabeza, hizo a Rogochin una reverencia silenciosa. Aquel interrogóla rápidamente. Sin detenerse a escuchar la respuesta, condujo al príncipe a través de otras habitaciones.» Le hizo penetrar en una pequeña sala, en un rincón de la cual estaba sentada una viejecita, que aún no tenía aspecto de ser muy vieja y hasta con una cara sana, simpática y redonda, pero ya con todo el pelo blanco y (según podía inferirse de la primera ojeada) enteramente chocha... Junto a ella se encontraba otra viejecita, también de luto y también con una cofia blanca... En silencio, hacía calceta. Sin duda alguna, las dos se pasaban el tiempo sin hablar. La primera fijó la vista en Rogochin... y varias veces saludó, afectuosa, al príncipe con la cabeza, en señal de satisfacción.

—«Mátuschka —dijo Rogochin, besándole la mano—, aquí te presento a mi gran amigo el príncipe Mischkin. Hemos cambiado las cruces... Bendícelo, Mátuschka, como si bendijeses a un hijo tuyo...

»Cuando de nuevo salieron a la escalera, Rogochin indicó a Mischkin:

»—Mira; ella no se entera de lo que le dicen y no ha comprendido nada de mis palabras; pero te ha bendecido; es decir, que ella misma ha querido. Pero adiós, que para mí y para ti también ya es tarde.

Y abrió la puerta.

»—Deja que te dé un abrazo de despedida, ¡hombre raro! —exclamó el príncipe, mirándole con tierno reproche, e hizo ademán de abrazarlo. Pero Parfén apenas si levantó las manos, e inmediatamente las volvió a dejar caer. No se decidía. Dio media vuelta para no ver al príncipe. No quería abrazarlo... Yo, aunque te he tomado tu cruz, no he de matar a nadie por un reloj —refunfuñó de un modo imperceptible. Y de pronto prorrumpió en una risa algo extraña. Inmediatamente todo su semblante cambió de expresión. Púsose terriblemente pálido, temblaronle los labios, sus ojos echaban fuego. Alzó los brazos, abrazó fuerte al príncipe y, respirando afanoso, dijo:

»—Llévatela, si lo manda el Destino. ¡Tuya! ¡Me retiro! ¡Acuérdate de Rogochin!

»Y soltando al príncipe, sin mirarlo, entró aprisa en su casa y, con estrépito, cerró tras de sí la puerta.»

Empieza entonces la pesadilla de un hombre despierto. El príncipe va y viene por la ciudad, como si no supiera por qué,

pero sabiendo al contrario perfectamente cuáles son las razones de su insólita agitación. Come en un restaurante. Toma un billete de ferrocarril para Pávlovsk. Apenas acomodado en el tren, cambia otra vez de idea y desciende inmediatamente. Busca una tienda, en la cual recuerda que algo le llamó mucho la atención. Identifica la tienda; luego, el objeto. ¿Se trata de un puñal semejante al que le extrañó descubrir, horas antes, sobre la mesa de Rogóchin? ¿Con qué intenciones lo habría comprado? Se aleja del escaparate y sus pasos le llevan hasta el Jardín de Verano. Pero no le aquieta la sombra del árbol sobre la banca en la que se sienta. Su obsesión sigue preocupándole. Quiere volver a ver esos ojos, los que le espiaron por la mañana entre el gentío de la estación. Está seguro: los encontrará en las inmediaciones de la residencia de Nastasia. Rogochin, en efecto, debe haberse apostado ahí para darse cuenta de si Mischkin sabe cumplir sus ofrecimientos.

A pesar de la palabra empeñada, Mischkin no vacila en ir a preguntar por Nastasia. No para saludarla —pues no está en San Petersburgo—, sino para reconocer, en una calle próxima, esos ojos crueles y pertinaces, que le anuncian tal vez la muerte. Una muerte de la que sólo logra escapar gracias a un ataque súbito de epilepsia.

La síntesis que me he visto obligado a hacer destruye —lo reconozco— el sortilegio del texto de Dostoyevski. Pero me interesaba analizar el mecanismo del narrador. Quería medir, en lo posible, las yuxtaposiciones inteligentes de que se vale para fijar en nosotros no solo el marco sino la evidencia misma de la tragedia que nos relata.

No es difícil adivinarlo: este procedimiento —ensayos lentos y reiterados de cada acción— exige mucho tiempo y mucha paciencia del autor y de los lectores. Aquí desando un poco lo andado y evoco, en todo su crédito, a un escritor a quien mencioné al hablar de los valores morales en Dostoyevski. Se trata de Ortega y Gasset. Dije, entonces, que estimaba muy atinadas algunas de sus observaciones acerca del novelista. Agregué que otras me parecían exageradas. Sigo pensando que no es posible explicar la influencia de Dostoyevski por la sola «estructura» de sus relatos. En esto me aparto, por consiguiente, de una opinión de *El espectador*. Pero, limitado como lo estoy, en este

capítulo de mi estudio, al examen del arte de Dostoyevski, las observaciones de Ortega y Gasset sobre el arte del novelista me proporcionan, ahora, un concurso muy eficaz.

No podía escapar a la delicada penetración de Ortega una circunstancia: que el tiempo es el elemento insustituible de la novela. O, para usar sus palabras, que la novela es un «género moroso». «No hay ejemplo mejor de esa morosidad —dice— que Dostoyevski.» «Sus libros son casi siempre de muchas páginas y, sin embargo, la acción presentada suele ser brevísima.» «Es sobremanera sugestivo —añade— sorprender a Dostoyevski en su astuto comportamiento con el lector. Quien no mire atentamente creerá que el autor define a cada uno de sus personajes... Pero apenas comienzan a actuar nos sentimos despistados. El personaje no se comporta según la figura que aquella presunta definición nos prometía. A la primera imagen conceptual que de él se nos dio sucede una segunda, donde le vemos directamente vivir, que no nos es ya definida por el autor y que discrepa notablemente de aquella... Entonces comienza en el lector la preocupación de que el personaje se le escapa... y, sin quererlo, se moviliza en su persecución, esforzándose en interpretar los síntomas contrapuestos, para conseguir una fisonomía unitaria; es decir, se ocupa en definirlo él. Ahora bien; esto es lo que nos acontece en el trato vital con las gentes.»

En este sentido, Dostoyevski no es ya solamente un maestro del estereoscopio, sino un precursor del cinematógrafo. Al volumen agrega el movimiento. En efecto, como los héroes del cine, los suyos van haciéndose o deshaciéndose frente a nosotros, mediante una sucesión de gestos, ademanes y andanzas que —si la película es buena— deberíamos no prever cuando aparece el actor sobre la pantalla.

En el momento en que un novelista tradicional termina de describirnos a un personaje, lo incapacita para ser otro, lo vacía de todas las posibilidades de variación que la realidad reserva para los hombres; esto es, lo acaba, lo mata antes de darle vida. Y no hay remedio. Cuanto mejor lo describe, más lo destruye —porque lo priva de eso que, en los entes que nos rodean, es la prueba inequívoca de que existen: su capacidad de determinarse en forma absolutamente distinta de la que nosotros, porque creemos ya conocerles, prevemos para su acción.

Todo Bovary está condenado a ser Bovary, desde los capí-

tulos iniciales del libro que glorifica a su cónyuge insatisfecha. La definición de Flaubert es tan excelente que el más leve cambio de Bovary implicaría, de su parte, una traición, una inconsecuencia —peor aún: una insana esperanza de rebeldía. Lo que le queda, a lo largo de las trescientas páginas que le atribuye su creador, es demostrarse a sí mismo a cada momento, como un teorema. Si se casa, tendrá que ser infeliz. Pero no infeliz como Juan, Pedro o Esteban podrían serlo, sino infeliz como Bovary; infeliz con pantuflas, remordimientos y éxtasis provincianos. Si su esposa muere, habrá de llorar como Bovary. Hasta estamos seguros de que alguna carta de los amantes de Ema acabará por caer entre sus manazas. Se la había destinado Flaubert desde el instante en que le pintó, en aquella escuela donde el primer castigo del colegial Carlos Bovary fue el de copiar veinte veces *ridiculus sum.*

Este destino prefabricado, como los ladrillos de las residencias modernas, caracteriza a casi todos los personajes de las novelas del siglo XIX y a muchas de las que circulan entre los lectores del XX. Estas son obras en cuyo desarrollo la predestinación supera al destino. De tipo por completo diverso son las de Stendhal, de Dostoyevski y de Marcel Proust, en cuyos pliegos el destino de los hombres y las mujeres representados es lo que nos atrae y no, como en Flaubert, la fidelidad a su predestinación.

Ni el Fabricio de *La Cartuja de Parma,* ni el Stavróguin de *Demonios,* ni el Barón de Charlus de *Sodoma y Gomorra* están hechos de antemano por sus autores. Tienen, por supuesto, desde un principio, lo que todos tenemos: un temperamento, un carácter, una fisonomía; un pasado, incluso. Pero no tienen un destino prefabricado. Stendhal, Dostoyevski y Proust les dejan —en apariencia— una libertad que Flaubert, Balzac o Dickens no están dispuestos a consentirles, ni siquiera aparentemente. No son. Están siendo, apenas; como nosotros. Y, como nosotros también, producen siempre cierta sorpresa a quienes los tratan. Por eso no protestamos ante la obligación de invertir mucho tiempo en seguirles a través del devenir misterioso que es su existencia. Al contrario; menos lentitud en la exposición nos volvería dudosos y suspicaces. Un poco más de rapidez nos daría la impresión de una trampa puesta por el autor a la buena fe con que le leemos. Un cambio de

ritmo delataría al artificio del que no queremos hacernos cómplices.

¿Cuántos años —o cuántos capítulos— son imprescindibles para admitir la vejez de alguien? Las leyes del teatro son diferentes. En un cuarto de hora —lo que dura un intermedio— el actor de bigote negro que aplaudimos al final del primer acto se nos presenta adornado con una luenga y plateada barba. Aceptamos sin el menor recelo su decadencia. Nuestros quince minutos han tenido que ser, para él, más de media vida.

Pero la novela —por lo menos como Dostoyevski la entiende— exige una credibilidad mucho más severa. Lo que Ortega y Gasset señalaba como una condición de su éxito, la «morosidad», no es, en el fondo, sino el resultado de la concepción que Dostoyevski se hace de la evolución material y moral de los personajes. Necesita tiempo para que vivan; porque *viven* realmente sus aventuras. Si, en lugar de un destino, les hubiese dado una predestinación, podría ahorrarse muchos ensayos, muchos tanteos. Esos tanteos y esos ensayos irritan a los ingenuos, porque no saben que son, de hecho, la necesidad esencial del libro y la demostración mejor de su calidad.

He aludido, en párrafos anteriores, a las novelas policíacas. En ellas el autor debe también preocuparse en primer lugar porque el destino de los delincuentes o de las víctimas no se ofrezca prefabricado al espíritu del público. Se descubriría el enigma, entonces, demasiado rápidamente. En los años en que maduró el arte de Dostoyevski prevalecía un género que, por lo menos en este punto, se parecía bastante al de las novelas de detectives y ladrones. Era el folletón. Sabemos que Dostoyevski había leído a Eugenio Sue. Aunque no lo supiéramos, algo nos indicaría que el hecho es cierto. (Por otra parte, Eugenio Sue no es el escritor despreciable que algunos creen. Hay muchas obras honrosamente catalogadas en los manuales de literatura que ya quisieran poseer la vitalidad de *El judío errante*, de *Matilde* o de *Los misterios de París*. En fin, no es mi propósito el de reivindicar a su autor. Si lo invoco es más bien porque estimo que su contribución a la idea que Dostoyevski llegó a formarse del arte de la novela no es inferior a la contribución de Balzac o de Jorge Sand.)

No recuerdo dónde encontré una pregunta de esta intención: entre ciertos episodios de Dostoyevski y otros de Eugenio

Sue, un lector totalmente inculto, ¿sabría distinguir a primera vista? ¿No le ocurriría lo que al espectador impreparado, cuando compara un cromo comercial con la reproducción en color de la tela de un gran maestro? La distancia que media entre obras tan diferentes es gigantesca. Unas son vulgares. Las otras no. Pero los genios —que no temen aproximarse a lo más pequeño— juegan a veces con lo trivial y, en ocasiones, apoyan en ese juego sus descubrimientos más personales y más felices.

Por ejemplo, muchos novelistas (antes y después de Freud) han utilizado el análisis de los sueños no sólo como instrumento de exploración psicológica para determinar el grado de ansiedad de sus personajes, sino también como hilo conductor para que los lectores no se extravíen en el viaje que emprenden, junto con ellos, por el laberinto de sus conciencias. Sin embargo, cuando Dostoyevski recurre al procedimiento que indico, le comunica en seguida un sello inconfundible. Más tarde hablaré de la pesadilla de Iván en *Los hermanos Karamásov*. Acabamos de acompañar al príncipe Mischkin en la que se apodera de él, en estado de vigilia, durante una tarde de estío en San Petersburgo. Pero, puesto que he mencionado a Eugenio Sue, quisiera detenerme en la descripción de uno de los sueños más expresivos de Raskólnikov, en la tercera parte de *Crimen y castigo*. Atormentado por algo que no se atreve a calificar de remordimiento, el asesino de Aliona Ivánovna se adormece en su oscura alcoba «con los cabellos empapados en sudor, secos los labios temblorosos y la mirada fija apuntando al techo».

Sueña que se encuentra en una calle de la ciudad. «En el ambiente había sofocante bochorno... Artesanos y hombres atareados volvían a sus casas: olía a cal, a polvo, a agua estancada. Raskólnikov iba triste y ensimismado; recordaba muy bien que había salido con alguna intención, que tenía que hacer alguna cosa y darse prisa; sólo que... se le había olvidado. De pronto, se detuvo y pudo ver que al otro lado de la calle, en la acera, estaba parado un hombre y le hacía señas con la mano. Se dirigió a él, atravesando el arroyo; pero el individuo dio media vuelta y se alejó, como si tal cosa, baja la cabeza, sin volver la vista y sin dar la menor señal de haberlo llamado.»

Raskólnikov, en su sueño, sigue al desconocido. «El hombre franqueó el portal de una gran casa... Raskólnikov atravesó el

portal; pero ya el hombre no estaba en el patio. Seguramente había entrado en seguida y empezado a subir el primer tramo de la escalera. Raskólnikov se lanzó tras él. Efectivamente, dos tramos de escalera más arriba, oíanse aún los pasos lentos, acompasados, de alguien. Cosa rara: aquella escalera le parecía conocida. Esa es la ventana del primer piso, triste y misteriosa; fíltrase por los cristales la luz de la luna; ya están en el segundo piso. ¡Ah! Este es el mismo piso donde estaban trabajando los pintores... ¿Cómo no lo reconoció en seguida? Los pasos del hombre que iba delante se apagaron. Probablemente se habrá detenido o se habrá escondido en algún sitio. He aquí el tercer piso; seguiremos adelante...»

De pronto, Raskólnikov ve, en su sueño, una puerta abierta de par en par. «Recapacitó un poco y entró... Ni un alma, cual si todo se lo hubiesen llevado; de puntillas, penetró en la sala. La habitación estaba iluminada por el fulgor de la luna. Todo seguía como antes: las sillas, el espejo, el diván amarillo y los cuadros en sus marcos. Una luna enorme, redonda, de un rojo cobrizo, miraba por la ventana directamente.»

Raskólnikov «se detuvo y esperó, esperó largo rato. Y cuanto más silenciosa estaba la luna, tanto más recio le palpitaba el corazón, hasta el punto de hacerle daño... Una mosca despabilada chocó, en su vuelo, con el espejo y bordoneó lastimera. En aquel mismo instante, en un rincón, entre el armario y la ventana, distinguió como una capa de mujer colgada del muro. '¿Qué hará aquí esta capa? —pensó. Antes no estaba'... Cautamente, apartó con la mano la capa y vio que había allí una silla y en la silla, en un rinconcito, estaba sentada una viejecita, toda hecha un ovillo y con la cabeza baja, de suerte que no podía él verle la cara. Pero era la misma. 'Tiene miedo' —pensó. Sacó despacito del nudo corredizo el hacha y la descargó sobre la vieja, en la sombra, una y otra vez. Pero, cosa rara: ella no se estremecía siquiera bajo los golpes, ni más ni menos que si hubiera sido de palo. El se asustó, se agachó más y se puso a mirarla. Pero ella también agachó más la cabeza. El se puso entonces completamente en cuclillas y la miró desde abajo a la cara. La miró y se quedó tieso de espanto. La viejecilla seguía sentada y se reía..., se retorcía en una risa queda, esforzándose por todos los medios para que no se la oyera. Le pareció que la puerta de la alcoba se entreabría suavemente y que también, allí dentro, sonaban risas y murmullos. La rabia

se apoderó de él. Con todas sus fuerzas púsose a golpear a la viejuca en la cabeza. A cada hachazo sonaban más y más fuertes las risas y los cuchicheos en la alcoba, y la viejecilla seguía retorciéndose de risa. Echó a correr; todo el recibimiento estaba ya lleno de gente. La puerta del piso, abierta de par en par y, en el rellano, en la escalera y allá abajo, todo lleno de gente, cabeza con cabeza, mirando todos, pero todos escondidos y aguardando en silencio... El corazón se le encogió, los pies se le paralizaron... Quiso lanzar un grito. Y despertó».

He citado este largo trozo porque lo encuentro sumamente revelador. En primer lugar, confirma con incontrastable elocuencia mi tesis acerca de la necesidad que tiene siempre Dostoyevski de hacernos vivir dos, tres, muchas veces, la misma escena, desde ángulos diferentes y con perspectivas complementarias. Recordaréis que fuimos, junto con Raskólnikov, a ensayar el crimen en los primeros capítulos de la obra. Recordaréis, asimismo, que le seguimos —paso a paso— en la hora funesta en que el delito se consumó. Pero a Dostoyevski esa reiteración (indispensable para la estereoscopia del drama) ya no le basta. Por eso nos obliga a revivir el asesinato —y a revivirlo exagerado por el *pathos* del sueño. Exagerado y en cierto modo «perfeccionado», puesto que, en el sueño, la muerta se nos presenta en un plano que no habíamos presentido, invulnerable a los hachazos de Raskólnikov, indemne y fantástica en su risa de títere descarnado, bajo el fulgor de la luna roja, en la noche sin término ni piedad.

Pero, por otra parte, el sueño no es una repetición sádica de los hechos que conocíamos. Si, desde un punto de vista, la pesadilla sirve a Dostoyevski para definir el volumen, la dimensión espectral de la escena que le importa hundir en nuestra memoria; desde otro punto de vista, la aprovecha —y esto es la prueba de un arte egregio— para hacernos avanzar muchos pasos en el conocimiento de la tortura que atenacea a Raskólnikov. Otro escritor —y acaso el mismo admirable Stendhal— se habría contentado con desmenuzar los motivos de aquella tortura en un luminoso monólogo del protagonista. Dostoyevski no confía en la imaginación lógica del lector. Quiere vencer todas sus resistencias merced a una especie de hipnosis en la que cada lector se vuelve, como los seres magnetizados, el actor de la tragedia que no le incumbe, el «sujeto» obediente de la novela.

Ha llegado el instante de precisar lo que anuncié al principio de este capítulo. La necesidad de un contraste psicológico permanente colocó a Dostoyevski ante el deber de elegir entre el claroscuro de Rembrandt y el negro y blanco de Eugenio Sue. Eligió el primero.

Pero ¿en qué puede consistir el claroscuro de una novela? ¿No estaremos dejándonos llevar por el atractivo de las palabras, cuando afirmamos que Dostoyevski, en el arte de la novela, es un maestro del claroscuro, como Rembrandt —dos siglos antes— en el arte de la pintura?...

A fin de salir de dudas, consultemos a algún pintor. Pienso en uno que fue a la vez, por ventura para nosotros, novelista excelente y crítico muy valioso: Fromentin. Enterémonos de cómo define el claroscuro. «Es —dice— el arte de volver visible la atmósfera y de pintar los objetos rodeados de aire. Su propósito estriba en crear todos los accidentes pintorescos que ocasionan la sombra, las medias tintas, la luz, los relieves y las distancias y dar por consiguiente más variedad, capricho, unidad de efecto y verdad relativa a las formas y a los colores. Lo contrario del claroscuro es una concepción más abstracta, en virtud de la cual se nos muestran los objetos como son, suprimido el aire que los envuelve, y sin otra perspectiva que la lineal.»

Con apoyo en esta definición, nos sentimos más alentados para reiterar lo que opinábamos hace un momento acerca del claroscuro de Dostoyevski. ¿Qué es, en efecto, lo que le induce a yuxtaponer las imágenes de sus héroes y a ensayar dos o tres veces sus movimientos, sino el ansia de darles profundidad y de individualizar cada escena merced a una perspectiva que ya no sea la perspectiva lineal de sus precursores? Para él, que no pinta, puesto que narra, el problema no radica en envolver de aire a los seres que está creando, sino en situarlos dentro del elemento insustituible de la novela. Ese elemento es el tiempo, ya lo hemos dicho. Y hemos dicho asimismo ya hasta qué punto Dostoyevski se cuida de no anticipar una definición de sus personajes; porque una definición anticipada, al predestinarlos, los inmunizaría de la acción constructiva o debilitante del tiempo.

Pero hay más. En el claroscuro (Fromentin lo proclama en un párrafo que no he tenido aún ocasión de citar aquí) «todo, hasta la luz, debe hallarse inmerso en un baño de sombra», a

fin de ir extrayendo cada detalle después, para matizarlo y hacerlo más radioso, o más denso, o más incisivo... ¿Y no es esto lo que caracteriza a la técnica de Teodoro Mijailovich? ¿No empieza él también por sumergir en «un baño de sombra» los episodios de sus novelas, a fin de ir extrayendo cada minuto del drama y revelándolo hasta que brille, ante nuestros ojos, con fulguración cegadora, sobre la noche que lo circunda?

Los mejores momentos de sus relatos son aquellos en los que no acontece ostensiblemente nada, pero en los cuales todo está elaborándose para la crisis futura, merced a convulsiones imperceptibles en la sustancia moral de sus personajes.

Son los días ociosos de Raskólnikov, cuando —tendido sobre un camastro y deliberando consigo mismo— el asesino reconstruye su crimen, calcula las probabilidades de acierto que quedan aún a la policía y se encierra en sus conclusiones de tal manera que, de su propio castigo, sólo podrá salvarlo la confesión. Son las idas y vueltas de Mischkin en un San Petersburgo que él solo puebla con sus fantasmas concretos, sólidos e inmutables: el puñal de Rogochin, sus ojos de ónix, el contacto de su cruz sobre el pecho ansioso, la presencia ideal de Aglaya, la ausencia dura y físicamente perceptible de Nastasia Filipovna y, al regresar a la pensión, aquel hombre oculto en el portal hondo, junto al arranque de la escalera.

Son esos veranos junto al Neva, cortos y largos a un tiempo; cortos porque duran pocas semanas; largos porque los días no tienen límites. Son esas noches tan leves y tan delgadas que, en los márgenes blancos que las ciñen —entre la hora habitual del atardecer y la hora en que el sueño rinde por fin a la población—, las larvas de la jornada cobran materia, se yerguen entre los árboles y atormentan la imaginación de los transeúntes.

Son, en *El eterno marido*, las mañanas inertes de Velcháninov, repartidas entre la conciencia de estar enfermo y la tristeza de haber malgastado la juventud en idilios pródigos y confusos; mañanas que impregnan al lector del aburrimiento de quien las vive, pero sin las cuales no comprenderíamos la importancia que para ese Don Juan apocado e hipocondríaco va a adquirir la llegada del individuo que lo espía desde la calle, que sube de puntillas las escaleras, que intenta en vano forzar la puerta y que de pronto, al abrirla Velcháninov, le sonríe afectuosamente, como el pasado que viene a restituirle: un

pasado grotesco y un poco enjuto, en el cual su huésped no cabrá nunca sin cierta asfixia.

Es, en fin, la pesadilla de Iván, en *Los hermanos Karamásov*. Esas horas que no mide ningún reloj, pero que las bujías consumidas demuestran con lágrimas de estearina; horas que dan la impresión de no estar en el calendario; horas robadas a un tiempo extraño y a un mundo ajeno... Iván las comparte con el demonio. ¡Oh! un demonio sumamente cortés, que empieza por obligar al autor a escoger —para describirle— palabras oídas en otras lenguas *(gentleman, chic);* hombrecillo vestido por un buen sastre, con pantalones tal vez demasiado claros, que revela a Iván, a pesar de su corrección, la verdadera causa de su tristeza: el temor de que Smerdiakov no se haya ahorcado; es decir, el temor de que sobreviva quien, matando al viejo Karamásov, actuó por delegación de Iván, se sustituyó a su odio y, en realidad, le estafó su crimen...

El demonio de Iván no se contenta con inquietarle acerca de la decisión de Smerdiakov. Como reflejo y creación que es de la conciencia de su huésped, trata de convencerle de que no existe. «Aunque yo sea una alucinación tuya —le explica— digo cosas originales que hasta ahora no se te habían ocurrido, de suerte que no repito ya tus pensamientos y, sin embargo, no paso de ser una pesadilla que tienes y nada más...»

Pero, por otra parte, contradice esa afirmación cuando le cuenta sus pesadumbres de demonio bien educado: «Me han calumniando mucho —se queja—; porque yo, lo mismo que tú, padezco de lo fantástico y por eso amo vuestra realidad terrestre. Aquí, entre vosotros, todo está organizado, todo se reduce a fórmula, a geometría, mientras que entre nosotros... ¡qué vaga igualdad! Aquí vengo y sueño. Me gusta soñar. Además, en la tierra me vuelvo supersticioso. Sí, no te rías; a mí precisamente me agrada eso de volverme supersticioso. Aquí acepto todas vuestras costumbres; me perezco por frecuentar vuestros baños públicos y, figúrate, me seduce eso de vaporizarme con vuestros mercaderes y vuestros popes. Mi ilusión se cifra en encarnar en alguna gruesa tendera de siete pudes de peso y creer todo lo que ella crea. Mi ideal sería entrar en la iglesia y ofrendar allí un cirio con todo el corazón...»

La interpolación de esa pesadilla en el relato de Dostoyevski se destaca, evidentemente, como un capricho. Eso es, por cierto: un «capricho» insigne. Un capricho de los que Goya

trazaba, no para huir de la realidad, sino para hacer entrar en la realidad el dibujo mágico de sus sueños.

Todos los momentos que acabo de señalar —y tantos otros, que no cabrían en un ensayo de esta naturaleza— son *esclusas* que Dostoyevski construye con psicológica perfección. En esas esclusas sus personajes se reconcentran, para pasar de un nivel moral —vago e indeciso— a otro nivel moral, acaso no menos triste, pero preciso y determinado. Quien supo vivir en esas esclusas —y hacer vivir en ellas a caracteres tan acusados como los de sus libros— merece incuestionablemente los elogios que Nietzsche le dedicó. Es, sin duda, uno de los genios que mejor han sabido hablar con la esfinge humana.

En posesión de una experiencia vital extraordinariamente diversa y apasionada (la de la cárcel, la del destierro, la de la enfermedad, la del vicio y, a toda hora, la de una lucha ejemplar contra la miseria); dominado, desde el presidio, por un anhelo de redención moral que le indujo, en los momentos de su mejor producción estética, a no desarticular las responsabilidades solidarias de las personas y a comulgar con las almas de los humildes en un fervor de unidad humana, única senda posible de perfección; maestro de una psicología frente a cuyos análisis los ensayos de sus más agudos predecesores resultan toscos, como el tajo de un hacha de leñador por comparación con el corte —preciso y deliberado— del bisturí de un neurólogo prodigioso; dueño, en fin, de un arte del claroscuro que le permite alumbrar las conciencias ya no por fuera, según lo hace la mayor parte de sus rivales, sino por dentro, y que, dando perspectiva de sueño a la realidad, le obliga a ser a la vez, en las crisis de sus relatos, el que las describe y el que las sufre, la víctima y el culpable, el retratado y el retratista..., ¿cómo aprovechó Dostoyevski dotes tan varias para elaborar la doctrina de sus libros más difundidos?

En el curso de estas notas he analizado, con brevedad por la cual me excuso, las inquietudes más lacerantes de Dostoyevski y, al mismo tiempo, sus procedimientos más personales como escritor. El análisis hecho, por somero que se le juzgue, nos permite ya declarar que, en Dostoyevski, el arte y la angustia se ayudan y se combinan constantemente. Como moralista, necesitaba un arte de la calidad psicológica que en el suyo, a cada paso, nos maravilla. Y, como artista de la novela, necesitaba tener una motivación moral que, por su hondura, justificase los métodos de su técnica.

Sin su aptitud para encarnar determinadas ideas —en personajes de evidencia tan inmediata que resulta, en algunos

casos, alucinante— Dostoyevski hubiese sido un ideólogo más; excelente a veces, pero frecuentemente poco preciso. De lo que valdría su obra, sin la penetración que le concedió su asombroso dominio sobre los medios de la novela, nos proporciona un concepto bastante exacto el *Diario de un escritor.* Páginas nobilísimas, al lado de otras más bien borrosas —si no confusas. Párrafos luminosos —especialmente aquellos en los que surge un retrato anímico, la semblanza rápida de un carácter—, junto a otros donde las tesis se acumulan sin integrarse y las doctrinas más persuasivas no obtienen siempre nuestro cabal y pleno convencimiento. Gritos trágicos, que ahoga una masa de digresiones bajo cuyo peso el autor, de pronto, se inclina y cede...

No nos preguntemos, sin embargo, por qué razón el *Diario* —a pesar de las circunstancias que anoto— fue tan útil para la difusión del genio de Dostoyevski. Cuando empezó a editarlo había llegado a un punto en que, por sí solas, sus novelas no podían asegurarle el público inmenso que merecía. El tiempo —y la muerte— acabarían por dárselo. Pero, mientras tanto... Mientras tanto, era urgente que Dostoyevski entablase un diálogo más directo con esos millares de lectores en potencia que algunas conversaciones y algunas cartas le prometían. Su *Diario* le facilitó aquella charla impresa, de la que son testimonio aún las actividades epistolares de infinidad de desconocidos; todos los que vieron, en Dostoyevski, a un incomparable corresponsal a quien consultar sobre sus trabajos, sus penas, sus esperanzas y sus enigmas.

Pero si es cierto —según lo creo— que, sin sus capacidades de novelista, su influencia de pensador habría sido menos fecunda (y, sobre todo, mucho más lenta), no es menos cierto, a mi juicio, que, sin las inquietudes morales que sus novelas dramatizaron, su técnica artística nos parecería ahora menos valiosa. Todo esto para probar, si fuere necesario probarlo aún, lo que sabemos desde hace tiempo: que, tratándose de un artista genuino, es imposible establecer una frontera impermeable entre lo que es y la manera de lo que es; porque «forma» y «fondo» no constituyen categorías estéticas separables. Según se ha afirmado, «el estilo es el hombre mismo».

Cuanto digo plantea un problema. En efecto, si forma y fondo viven de sus recíprocas resonancias, ¿cómo entrar en el

tema de este capítulo? ¿Es posible, en el caso de Dostoyevski, hablar hoy solo del pensador? Y la respuesta tendría que ser negativa, si pretendiésemos aislar esta parte de nuestro estudio de las consideraciones que la preceden. Pero, si conseguimos no desvincular al pensador del artista y del moralista, como procuramos no desvincular a estos del presidiario que en ellos se reveló, la respuesta es afirmativa.

Hay que partir, sin demora, de una verdad incontrovertible. Dostoyevski fue un angustiado. Sus novelas son las novelas de la congoja humana. Insistiré, a riesgo de repetirme: el cielo bajo cuya comba sus personajes se agitan y se delatan es un cielo severo, trágico, terco: un cielo de bronce. El tema fundamental de este creador es la angustia del hombre sobre la tierra. Su realidad mayor es el sufrimiento. Su doctrina, la responsabilidad. Hasta aquí podríamos equipararlo con Kierkegaard. Como Kierkegaard, es un profesor de llanto. Como Kierkegaard mide, no sin escalofrío, el «abismo infranqueable que hay entre la naturaleza y el espíritu, entre el tiempo y la eternidad». Como a Kierkegaard, los «existencialistas» tratarán de reivindicarlo; porque, como la de Kierkegaard, su enseñanza implica «que todo es vida, experiencia vital y problema existencial».

Pero eso es todo. Porque, a diferencia de Kierkegaard (que tituló *Enfermedad mortal* a su tratado sobre la desesperación), Dostoyevski no ve en la enfermedad un término último. Ni cree, como el filósofo danés, que «todo goce se acompañe de muerte»; ni afirmó nunca —¿cómo hubiera podido afirmarlo?— «que el pensamiento de su riqueza intelectual era su único consuelo»; ni se buscaba en la soledad, pues se halló en el tumulto; ni habría jamás escrito, como el autor de *El concepto de la angustia,* que lo que le hacía más falta era un cuerpo, esa bestia física «que forma parte —ella también— del destino humano».

Si ahondamos un poco más en el paralelo, advertiremos que —sin quererlo— el propio Kierkegaard nos señala la oposición radical que existe entre su filosofía de la angustia y el pensamiento angustiado de Dostoyevski. El 9 de junio de 1847, mientras el novelista de *El doble* frecuentaba el círculo Petra-

chevski, Kierkegaard reconocía, en su diario, una carencia básica. Le faltaba «la fuerza de obedecer, de someterse a la necesidad inclusa en el yo, a lo que podríamos llamar nuestras fronteras interiores». Ahora bien, ¿no fue esa, precisamente, la fuerza más generosa de Dostoyevski, la que le permitió afrontar las pruebas más duras sin abdicar de su fe en la vida? Esa fuerza le dictó las palabras ardientes de Dimitri Karamásov: «Triunfaré de todo mi dolor, aunque no fuera sino para poder decir: ¡Existo!»

La comparación con Kierkegaard no era tan arbitraria como algunos pudieron considerarla. Nos ha ayudado a distinguir, por lo menos, una noción que estimo fundamental. Dostoyevski es un angustiado, pero no un desesperado. Su apología del dolor no le lleva, indispensablemente, hasta el pesimismo. Su concepción de la soledad no supone, como premisas, el egoísmo, el orgullo y la ingratitud.

Me detendré un poco en cada una de estas observaciones. La primera es, sin duda, la más importante. La angustia —que Kierkegaard enlaza con la desesperación— Dostoyevski la asocia, al contrario, con el deber de no desesperar de la vida. El minuto en que sus personajes llegan al fondo más vergonzoso de su conciencia es aquel en el cual, como Anteo al tocar la tierra, recobran el vigor de su voluntad. Es posible que semejante vigor no lo empleen en continuar automáticamente la línea de las acciones que provocaron las crisis en que se encuentran. Es posible. Y aun deseable. Raskólnikov, en su esclusa, no recupera su fuerza para perfeccionar la forma externa de su delito, articular las dudas que podrían despistar aún a quienes sospechan de su conducta y evitarse, al fin, una confesión. No. Raskólnikov recupera su fuerza para perfeccionar la esencia de su delito. Admite la responsabilidad que contrajo y se ofrece al castigo que —moral y psicológicamente— es su complemento. Engañar a los otros sería, acaso, posible. Engañarse a sí mismo ya no lo es. En este punto, de la manera más impensada, volvemos a encontrarnos con Kierkegaard. En su *In vino veritas,* el filósofo escandinavo establece una distinción muy fecunda entre la memoria, consciente y deliberada, y el recuerdo, involuntario y existencial. «La memoria —dice— enriquece el alma con muchos detalles que la distraen del recuerdo. El arrepentimiento es el recuerdo de la falta cometida. Por lo demás, la policía —desde el punto de vista psicológico—

ayuda a que el criminal no se arrepienta de veras...» O, para explicarlo un poco más, la policía aviva la memoria de la culpa en el ánimo del culpable, pero, por eso mismo, lucha con el recuerdo y disminuye, en consecuencia, el poder del remordimiento. Observación que podríamos colocar —como epígrafe— en la primera página de *Crimen y castigo*.

Para llegar hasta el fin de su acción, Raskólnikov debe desechar todos los ardides que le parecían en un principio las características de su acción. Aquel contar los pasos que le separaban de la casa de Aliona Ivánovna, aquel querer acostumbrarse a la vibración de la campanilla y la antipática suspicacia de los ojos rápidos de la vieja; aquel cuidado de vigilarse continuamente para no dar pábulo a la inquietud de la policía, son elementos que, de improviso, en lugar de servirle, le perjudican. Seguirían tal vez siendo útiles para el Raskólnikov anterior al crimen. Pero entre ese Raskólnikov y el que besa los pies de Sonia ha pasado una eternidad, y el hombre que se arrodilla ante la hija de Marmeládov ha descubierto a la postre por qué mató; se ha aceptado ya como criminal; sabe, por consiguiente, lo que le espera —y lo acepta también, aunque con protestas, porque, a pesar de todo, cree en la vida.

Cree en la vida, sin darse cuenta, con una fe mezclada de odio y de indignación. Podía matarse como Svidrigáilov. Pero no se mata. Podría no denunciarse a la policía. Pero se denuncia. Podría no ir a besar la tierra en la encrucijada de Heno. Pero va, entre las risas de los paseantes, y se humilla en la encrucijada y besa con deleite la tierra sucia. Podría no amar a Sonia. Pero la ama. Podría no perdonarse jamás a sí mismo. Pero se perdona. Y ese perdón de sí mismo —que tarda mucho naturalmente en llegar— la existencia no se lo ofrece como recompensa de su renuncia a las ambiciones intelectuales de su época de estudiante, ni como premio de su aceptación del castigo humano, sino como pago del esfuerzo que al fin realiza para escapar de su implacable y tétrica soledad.

El momento en que principia el perdón es aquel en que Sonia lee en sus ojos el amor que sus labios todavía no le confiesan. Momento intenso, férvido, extraordinario, que Dostoyevski nos cuenta así:

«Volvió a hacer un día tibio y claro. Por la mañana temprano, a las seis, se encaminó Raskólnikov al trabajo, en la orilla del río, donde —en un cobertizo— estaba instalado el

horno para el alabastro, al que lo habían destinado. Habían enviado allí, por junto, tres obreros. Uno de los presos cogió al centinela y se fue con él al fuerte en busca de alguna herramienta. Otro se puso a preparar la leña para calentar el horno. Raskólnikov salió del cobertizo y se dirigió a la ribera. Se sentó en una viga tendida a lo largo del muro y quedóse mirando el ancho y desierto río. Desde la alta orilla se descubría un espacio vasto. De la otra orilla lejana apenas si llegaba el eco de una canción. Allí, en la estepa inacabable, bañada por el sol, con rasgos apenas perceptibles, negreaban las tiendas nómadas. Allí había libertad y vivían otras gentes, en absoluto distintas de las de aquí. Allí parecía como si el tiempo se hubiese detenido y no hubiera pasado el siglo de Abraham y de sus rebaños...

»De pronto, junto a él, apareció Sonia. Acercóse con paso apenas perceptible y se sentó a su lado. Era muy temprano todavía. El frescor matinal aún no se había mitigado. Llevaba puesto un pobre y viejo albornoz y un pañolito verde. Su cara mostraba aún huellas de la enfermedad. Había adelgazado. Estaba pálida, demacrada. Le sonrió afectuosa y alegre; pero, según su costumbre, le tendió la mano con timidez...

»Esa vez sus manos no se soltaron. El le lanzó una mirada ligera y rápida. Nada dijo y bajó al suelo la vista. Estaban solos. Nadie los veía. El centinela se había alejado en aquel momento.

»¿Cómo fue aquello?, ni ellos mismos lo supieron. De pronto algo pareció apoderarse de él y echarlo a los pies de Sonia. Lloraba y abrazaba sus rodillas. En el primer instante ella se asustó enormemente. Toda su cara se asemejó a la de una muerta. Saltó de su sitio y, temblorosa, se le quedó mirando. Pero inmediatamente, en aquel mismo instante, lo comprendió todo. En sus ojos resplandecía infinita felicidad. Comprendía, y ya para ella no había duda de que él la amaba...

»Quisieron hablar, pero no les fue posible. Había lágrimas en sus ojos. Ambos estaban pálidos y flacos; pero en aquellos rostros enfermizos refulgía ya la aurora de un renovado porvenir, de la plena resurrección a una nueva vida. Los resucitaba el amor. El corazón del uno encerraba infinitas fuentes de vida para el corazón del otro.»

Dostoyevski concluye, indicándonos cuáles son en ese minuto los pensamientos de Raskólnikov: «¿Qué eran ya todos,

todos aquellos tormentos del pasado? Todo, hasta su crimen, hasta su condena y deportación parecíanle, en esa primera exaltación, un hecho exterior, ajeno, no relacionado con él. Por lo demás, no podía pensar larga y fijamente en nada, concentrar en nada el pensamiento. Nada, tampoco, habría podido resolver entonces conscientemente. No hacía más que sentir. En vez de la dialéctica, surgía la vida.»

El caso de Velcháninov, en *El eterno marido*, es en extremo distinto y, sin embargo, igualmente revelador. Los últimos oros de la madurez principian ya a desprenderse de su existencia. El hastío le ha abierto sus melancólicas avenidas. Sufre del hígado. Entre dos cólicos, evoca las siluetas de las mujeres que creyeron que su egoísmo era una forma insólita de elegancia. Podría continuar así por espacio de muchos años, yendo de tarde en tarde a algún club, leyendo las notas sociales de los periódicos, asomándose a veces a la ventana. Pero, al asomarse de hecho a la de su aposento, descubre a un señor que le está atisbando. Es un individuo que lleva en el sombrero una gasa negra. Le ha seguido durante días. Esa vez entra a visitarle. Resulta el viudo por excelencia. Su extinta esposa perteneció a la teoría de las siluetas, no sé si amables, que desfilan por los recuerdos de Velcháninov.

Con Trusótski, el viudo (de cuya hija, Liza, Velcháninov se siente autor), se instalan en la conciencia del solterón muchas responsabilidades y no pocos remordimientos. Hay que velar por Liza, a quien Trusótski tortura cual si quisiese vengar en ella su honor perdido. Hay que cuidar a Trusótski, que se embriaga con lamentable facilidad. Hay que acogerle a deshoras, cuando el alcohol, el pesar o el odio mal reprimido lo incitan a ir a charlar con él.

Cierta noche, mientras Trusótski —cuya hijita finalmente murió— hace en voz alta proyectos sobre un próximo matrimonio, sobreviene la crisis. Se trata, en esta ocasión, de una crisis doble. Una, la hepática, derrumba a Velcháninov sobre el lecho. La otra, que no me atrevo a llamar mental, logra emanciparle de su transitoria abyección frente al viudo hipócrita y malicioso.

Trusótski empieza por atender al enfermo como si fuese el más querido de sus parientes. Dispone el samovar, le prepara unas tazas de té, le aplica platos calientes sobre el costado.

«Usted —exclama Velcháninov—, usted es más bueno que yo... Lo comprendo todo, todo... Se lo agradezco.»

Pero, horas más tarde —y después de una pesadilla, no tan extensa como la de Iván en *Los hermanos Karamásov,* aunque trazada también con profética maestría—, las cosas cambian por completo. Se levanta Velcháninov, en la sombra, y, «como si alguien le apuntase lo que debía hacer», se dirige al rincón donde Trusótski se había acostado. Un hombre se encuentra ahí, en acecho, con las manos tendidas hacia las suyas. Forcejean, apenas, y Velcháninov se hiere con el filo de una navaja que el otro llevaba desenvainada. El otro era el viudo. Iba a asesinarle.

Cuando a la mañana siguiente expulsa a Trusótski, Velcháninov se siente aliviado de todas sus inquietudes. Ha vuelto a ser él; pero no el mismo otoñal Don Juan que conocimos en los primeros capítulos, sino un hombre que va en seguida a ver a su sastre para encargarle un vestido nuevo.

Se entiende ahora mejor por qué resulta tan artificial el deseo de inscribir a Dostoyevski entre los escritores de la escuela «existencialista». Como dice, en documentado ensayo, José Romano Muñoz, «el más grave reproche que generalmente se hace al desemboque nihilista y pesimista del existencialismo heideggeriano y sartriano es que no toma en cuenta la totalidad de la experiencia humana... Tantos y tantos historiógrafos, psicólogos, místicos, poetas, novelistas y escritores de todas las épocas... nos hablan de un tipo de experiencia que, por lo universal, se evidencia como típica existencia humana; aquella que hace desembocar la angustia no en la desesperación o en la resignación heroica, sino en la alegría, en el entusiasmo, en la afirmación de una tarea humana con sentido, en el descubrimiento de un índice rector de la acción creadora y libre; experiencia que pone a quien la padece no frente a frente de la nada y de la muerte, sino frente al ser mismo...»

Porque, para Dostoyevski, la angustia es ruta, pero no meta. Sabe, como Kierkegaard, que lo opuesto al pecado no es la virtud, sino la fe. Y sabe, más aún que Kierkegaard, que la fe no supone necesariamente la supresión de la personalidad individual del hombre, sino —al contrario— una expresión total de esa personalidad indeclinable, un viaje, a menudo horrendo, hasta el término del destino de cada ser, término en el cual advierte cada individuo que, al realizarse como individuo,

se ha confundido, por fin, con el amor de todos sus semejantes

En las novelas de la gran época de Dostoyevski (1866-1880) encontraremos, de manera menos o más acusada, un fenómeno parecido a los descritos en los casos de Raskólnikov y de Velcháninov. Tal fenómeno nos recuerda la necesidad de la peripecia en la tragedia helénica. Pero aquí la peripecia es interna, a puerta cerrada. «Tempestad bajo un cráneo» llamó Víctor Hugo a un capítulo de *Los miserables*. La frase podría servir de título a muchas crisis analizadas por Dostoyevski. En ellas sus personajes se despojan de una parte de su pasado: la que les estorba para ser lo que deben ser. No siempre lo hacen como una depuración, a fin de acelerar la catarsis clásica, sino con el propósito de realizar su destino. Y de realizarlo en el plano que va a ser, para ellos, el solo auténtico. ¿No implican al fin estas «tempestades» una confianza mística en el poder renovador de la vida y un patético amor por la realidad, como evolución siempre creadora y continuidad que se afianza modificándose?

La angustia de Dostoyevski no es desesperación. Su exaltación del dolor no es tampoco apología del pesimismo. Ya nos lo dijo él, tras oír su condena desde el patíbulo de la plaza Semenovski: «La vida es en todas partes la vida. Ser un hombre entre los hombres —y serlo siempre, cualesquiera que sean las circunstancias—, eso es la vida.» ¡Qué diferentes suenan las voces de un Kierkegaard o de un Federico Nietzsche! Este, es cierto, se sobrepone al pesimismo por el orgullo. Pero ¿qué vale ese orgullo junto al fervor de Teodoro Mijailovich y a su humildad frente a los humildes?... Porque, así como la angustia de Dostoyevski no es desesperación y su exaltación del dolor no es apología del pesimismo, así también su concepción de la soledad no supone ni orgullo ni ingratitud. En su obra, los grandes solitarios no suelen ser grandes egoístas. En tanto que otros se enclaustran para incomunicarse, ellos parecen enclaustrarse para comunicarse mejor con la verdad de la tierra. Ahí, donde nadie los mira, se ponen en contacto, gracias a su propio martirio, con lo que la muchedumbre podría no revelarles: el sufrimiento del mundo entero. ¿Cómo, en tales condiciones, ser egoísta? ¿Y cómo, en tales condiciones, ser orgulloso?

Al llegar a ese punto un testimonio se yergue frente a nosotros: el de Tolstoi. La ausencia de ese gran hombre debe

haber sorprendido, hasta ahora, a muchos de mis lectores. ¿Cómo opinar del autor de *El adolescente* sin referirse al autor de *Resurrección?* Ambos son los «demiurgos» de la novela rusa del siglo XIX. Desde la juventud era costumbre —entre mis contemporáneos— juzgar a nuestros amigos por su elección en favor de Tolstoi o de Dostoyevski. Unos escogían a aquel; exaltaban sus prédicas generosas y no tardaban en describirlo como a un varón del Antiguo Testamento, mezcla telúrica de Moisés frente al Sinaí y de Pan de siringas jamás oídas; artista intemporal, que narraba con la objetividad de un homérida (de un homérida que conociese el *Deuteronomio*), y pensador afianzado, con las diez garras de sus manos temibles de cazador, a la cruz de su época y de su pueblo. Otros preferían el misterio sangrante de Dostoyevski, su pasión ante el Evangelio, sus congojas de artista herido por todas las miserias de la existencia y por todas las cóleras de la historia; su pensar menos sistemático, su fervor menos pedagógico, su sinceridad menos discutida...

Otros, como yo, nos rehusábamos a admitir la fatalidad de esa opción cruel. Sentíamos hasta qué grado los dos temperamentos y los dos genios se completaban: el uno, con su ansia de dominar la vida, de derrotarla, y el otro, con su abnegación a la vida y su deseo (no confesado siempre) de ser vencido por ella. Veíamos en Tolstoi al señor feudal, boyardo agitado desde la infancia por una amenaza tan sólo, la de la muerte; «príncipe del idioma», capaz de arrojar en la senectud el lastre pecaminoso de sus riquezas, pero incapaz de sufrir como un hombre pobre, de actuar como un hombre pobre y, sobre todo, de amar como un hombre pobre. Nos conmovían, en cambio, en el epiléptico Dostoyevski su autenticidad de indigente, de presidiario, de vagabundo, de perseguido; su angustia humana, no provocada en la calma del gabinete por el rigor de una ideología, sus patéticas incoherencias, su concepción de la culpa, su mística del perdón.

Uno y otro proclamaban la necesidad del amor humano. Pero, en Tolstoi, ese amor parecía una ley severa y su «cristianismo», como hubo de comprobarlo Zweig admirablemente, era la consecuencia de un raciocinio, el corolario de un postulado. «Cristiano artificial» llama Zweig a Tolstoi en una página respetuosa y, sin embargo, implacable en muchos sentidos. Con mayor vehemencia Cassou lo acusa de no vivir sino por prin-

cipios. Cita, al respecto, una confesión arrancada al «diario» de su mujer. «¡Si se supiese —dice de Tolstoi la condesa Sofía Andreievna— qué poca dulzura y qué escasa bondad hay en él, y cuántas cosas hace por principio y no por seguir los movimientos de su corazón!»

Al leer el ensayo que Jean Cassou consagró a Tolstoi y, sobre todo, al hallar en uno de sus capítulos cierta alusión irónica a «la técnica de la santidad», recordé lo que decía León Blum acerca de Stendhal y su técnica de la dicha. No hay método lógico que valga en estas esferas de la existencia. Y no serán pocos los que piensen como Cassou «que las contadas horas de amor, de embriaguez, de gloria y de dicha creadora que iluminaron la vida infernal de Dostoyevski... fueron superiores en plenitud a los placeres adustos y ásperos que la predicación pudo brindar al todopoderoso amo y señor de Iásnaia-Poliana».

En este vértice de la soledad, la zozobra de Tolstoi resulta quizá más tremenda que la angustia de Dostoyevski. Porque, en Tolstoi, el pensador tiene que combatir al artista; lo que afirma como poeta lo niega como sociólogo humanitario. Vive defendiéndose de sí mismo, de su sensualidad, de su lujo, de su salud y hasta de su don formidable de novelista. En Dostoyevski, por el contrario, el artista y el pensador hablan el mismo idioma, aceptan las mismas dudas, lloran el mismo llanto. Aunque, en los diálogos de Aliocha con Iván Karamásov, la simpatía del autor está con Aliocha —el creyente sano, enérgico y puro— no es posible desconocer que, en su alma, algunas de las dudas de Iván suscitan inmensas repercusiones. Así, cuando Iván discute con el *stárets* Zósima respecto al sentido que ha de atribuirse al reino de la Iglesia sobre la tierra, no acierta uno a distinguir con exactitud dónde termina la voz de Iván y dónde comienza la de Teodoro Mijailovich, menos sonora pero más honda. El fragmento al que me refiero es esencial para juzgar la tesis de Dostoyevski en lo que atañe a la religión y a la vida laica. Releámoslo en sus partes fundamentales.

«Durante los primeros tres siglos del cristianismo —declara Iván— el cristianismo en la tierra se manifestó como una Iglesia, y era solo Iglesia. Cuando el Imperio romano quiso volverse cristiano, infaliblemente sucedió que, al hacerse cristiano, se incorporó la Iglesia, continuando él mismo tan impe-

rio pagano como antes en muchísimas de sus funciones. En realidad, tenía que ser así. Pero en Roma quedaba mucho de la civilización y el saber antiguos, como, por ejemplo, los fines y fundamentos mismos del Estado. La Iglesia de Cristo, al entrar en el Estado, no podía prescindir de ninguno de sus fundamentos, de esa piedra sobre la cual se asentaba; ni podía perseguir sino sus propios fines... entre otras cosas, convertir el mundo todo y, por consiguiente, también, todo el antiguo Estado pagano en Iglesia. De esta suerte no debía haberse buscado la Iglesia un puesto determinado en el Estado, como congregación pública o como congregación de personas con fines religiosos..., sino que, por el contrario, todo Estado terrenal debiera, de allí en adelante, haberse convertido en una Iglesia completa, no pudiendo ser otra cosa sino una Iglesia, y hasta descartando todos aquellos fines que no se compaginan con los eclesiásticos. Esto en nada la rebaja ni merma su honra ni su gloria como gran Estado, ni la gloria de sus jefes, sino que únicamente la aparta del falso camino todavía pagano y erróneo, encauzándola por el regular derrotero, único que conduce a sus fines eternos...»

En respuesta a estas observaciones de Iván, uno de los compañeros de Zósima, el padre Paisi, ahonda el tema todavía más.

«En dos palabras —observa—, según ciertas teorías, harto explicables en nuestro siglo, la Iglesia está obligada a convertirse en Estado, desde abajo arriba, para luego fundirse en él, cediendo a la ciencia, al espíritu de los tiempos y a la civilización. Si se rehusa y resiste, se la habilita dentro del Estado algún rinconcillo, y aun así sometida a vigilancia, y esto, en nuestro tiempo, ocurre en los países europeos. Para la comprensión y esperanza rusas, no es la Iglesia la que debe transformarse en Estado, como si ascendiera de abajo arriba, sino que, por el contrario, el Estado debe acabar por ser digno de ser exclusivamente Iglesia y nada más...»

Oigamos ahora a un angustiado de nuestra época, a André Suarès. «Antes que nadie —escribe el prosista de *Escudo del Zodíaco*— Dostoyevski mostró que la meta de la vida es la vida misma. Pero fue más lejos. Se dio cuenta profundamente de que hasta la vida sería una forma vacía sin el corazón y, por tanto, de que el amor es el fin de esa meta única... El hom-

bre no es una figura acabada, sino un impulso hacia su forma perfecta, un ensayo tenaz del hombre.»

Invito a Suarès aquí no como al convidado de piedra, sino como a un testigo de calidad. Y lo invito, en estos instantes, porque su referencia al hombre como proyecto y su tributo al amor humano (en el sentido más desinteresado y más amplio que pueda darse al vocablo amor) nos aclaran la ruta que Dostoyevski se impuso. Es en los hombres, en el corazón de los hombres, donde el novelista trató de hallarse desde el día en que el zar Nicolás lo mandó al presidio. En los hombres. Y no tan sólo en los santos —que iluminan algunas de sus novelas—, sino en los más viciosos y más oscuros de sus hermanos; hermanos dos veces suyos: por hombres y por oscuros, por hombres y por viciosos. Él también había de empeñarse en una transmutación magnífica de valores. Pero no, como Nietzsche, arrancando al superhombre del hombre; sino cambiando al hombre en el hombre mismo, merced a la sublimación de dos enseñanzas: la libertad como compromiso y la solidaridad como ley de acción.

Respecto al concepto de la libertad, Dostoyevski hubo de pronunciarse al discutir «la cuestión del arte» en su *Diario de un escritor*. En esas páginas el novelista establece un término medio entre el liberalismo clásico y lo que él llama «utilitarismo»; es decir, el arte dirigido o, en palabras más claras, el arte gobernado. En nombre de los artistas libres, aduce que «la creación, principio fundamental de todo arte, es una propiedad íntegra, orgánica, de la humana naturaleza» y que «exige plena libertad en su desarrollo». En nombre de los «utilitaristas —que ven sobre todo, en el arte, una seria función social— describe la impresión que, por ejemplo, hubiese causado a los lisboetas del siglo XVIII, al día siguiente del terremoto que destruyó su ciudad en 1755, encontrar en la primera página de *El Mercurio* un poema sin relación alguna con el desastre, lleno de metáforas sobre el «capuz nocturno» y los «gorjeos del ruiseñor». ¿No se comprendería muy bien la indignación de esos seres, vejados en su dolor por la indiferencia de un rapsoda impertinente?

Entonces, tras haber expueto el *pro* de los liberales y el *contra* de los «utilitaristas», Dostoyevski manifiesta su propia opinión. Acepta la argumentación social del «utilitarismo» en cuanto a que —según dice— «estaría muy bien que los poetas

no se remontasen al éter y, desde allí, contemplasen a los demás mortales con altivez». «El arte puede prestar gran ayuda con su cooperación, pues encierra enormes recursos.» «Pero —añade— (y he aquí lo que deseaba yo subrayar) la cooperación del arte no puede pasar de un simple deseo sin convertirse nunca en exigencia, pues quien exige, en la mayoría de los casos, trata de imponerse por la fuerza, y *la ley primera del arte es la libertad de inspiración y de creación.*»

Esta actitud —que aplaudo sinceramente, porque jamás he creído que el escritor tenga derecho a olvidar sus responsabilidades humanas, y porque no he aprobado nunca tampoco que esas responsabilidades le sean dictadas por un poder, político o comercial— rebasa el marco estético y cobra importancia en todos los actos de nuestra vida pública. La deducción natural del principio asentado por Dostoyevski en materia artística es el reconocimiento de una interpretación social —y no sólo individual— de la libertad.

El hombre es libre, mientras su libertad (como artista, como industrial, como negociante) no vulnere las libertades de los demás ni su propio sentido ético de la solidaridad que le une a sus semejantes. Nadie tiene derecho a despojar a otro de su libertad; pero quien la postula debe él mismo saber medirla y limitarla en función del bienestar colectivo.

Ahora se entenderá mejor por qué hablé de la libertad como compromiso. La libertad, para Dostoyevski, no estriba tanto en hacer lo que al individuo le viene en gana, cuanto en obrar de acuerdo con su ley interior y, *al mismo tiempo*, con un sentido constante de la responsabilidad que le imponen los actos que hace... y hasta los pensamientos que no formula. Concebida de esta manera, la libertad constituye un derecho, pero encarna una obligación y, por ende, representa un estado perpetuo de compromiso. La noción de ese compromiso es la que coloca a los personajes de Dostoyevski en tensión dramática; la que les da esa alta temperatura de controversia interior, dolorosa e irremisible. Lo más cómodo, por supuesto, sería delegar nuestra libertad. Pero, en las novelas de Dostoyevski y en las situaciones más decisivas de la existencia, resulta que la libertad es indelegable —porque el destino, también, en indelegable.

Aparece entonces en Dostoyevski (y en los dos cauces de su obra escrita: dentro de la novela, en *Los hermanos Karamá-*

sov, y dentro del ensayo, en su discurso sobre Puschkin) la conclusión de muchos años de esfuerzos, de incertidumbres y de congojas. Para salvar su libertad, el hombre debe obrar, individualmente, con apego a las normas de la fraternidad humana; porque la solidaridad no es exclusivamente la condición del progreso común, sino el único medio de asegurar el desarrollo libre de cada persona.

A esa solidaridad, Aliocha Karamásov la llama «amor». Y Dostoyevski, en su elogio de Puschkin, «espíritu popular». «Creed —exclama— en el espíritu del pueblo. No esperéis sino de él la salvación, y él os salvará»... Sin embargo, como estas expresiones podrían entenderse como un grito nacionalista, Dostoyevski se encarga de esclarecérnoslas. Puschkin amó a su pueblo, pero supo comprender —y por tanto amar— a los otros pueblos. «¿Quién caló tan a fondo en el espíritu de las naciones extranjeras?», pregunta Teodoro Mijailovich. Asoma de nuevo, como *leitmotiv*, el sermón de Zósima: «Todos somos responsables de todo, ante todos. No es deseable erigir la dicha —de un grupo, de una casta, de un pueblo, de una nación— sobre la infelicidad de nadie.»

«¿Qué felicidad puede ser esa, que se funda en la ajena desgracia?», interroga otra vez Dostoyevski. Y, reelaborando un concepto expresado ya en *Los hermanos Karamásov*, declara, en su discurso sobre Puschkin: «Supongamos que tuviese que transformarse la estructura de la historia de la humanidad con el fin de hacer felices a los hombres, de aportarles paz y tranquilidad. Supongamos que a ese objeto fuera indispensable sacrificar en total una sola vida humana. Y no tampoco una vida muy valiosa, sino la de un ser totalmente ridículo; no ninguna figura shakespeariana, sino... vaya, pongamos, sencillamente, la de un honrado anciano, marido de una mujer joven, en cuyo amor tuviera ciega fe, no obstante no conocer su corazón, a la que honrase y estimase, de la que estuviera orgulloso y por la que se sintiese feliz y tranquilo. ¡Y ese hombre sería el único en padecer deshonra y vilipendio y dolor para poder fundar sobre sus lágrimas el edificio de la felicidad! ¿Aceptarían ustedes el papel de arquitectos de ese edificio con esa sola condición?... ¿Podrían ustedes sostener ni por un momento la tesis de que los hombres para los cuales construyesen ese edificio habrían de aceptarles esa felicidad, cuando en su base misma pusieron ustedes el dolor de

un hombre, todo lo insignificante que se quiera, sí, pero injustamente sacrificado de un modo implacable, y podrían estar siempre contentos con esa dicha?»

¡Cómo resuenan hoy, en el corazón de los hombres sinceros, las palabras pronunciadas por Dostoyevski en junio de 1880! ¡Qué poco han aprendido los pueblos desde esos días! ¡Con qué lúgubre ceguedad se destrozan unos a otros, para levantar, sobre ruinas, otra Babel de orgullo!

El dolor es sagrado —nos recuerda, desde su tumba, la voz cansada, y, sin embargo, inflexible, del ex presidiario de Omsk. No se construye nada durable sobre las lágrimas de los otros. No hay torres —de ventura o de gloria— que permanezcan si Caín las sustenta sobre el cadáver de Abel.

Pálido, humilde, enfermo, epiléptico y jugador, visionario y naturalista, supersticioso y psicólogo, ¡humano, humanísimo Dostoyevski!

Entre todas las desgracias que atravesó, bajo todas las vergüenzas que lo humillaron, de todas las diversidades que registró y todas las contradicciones que le afligieron, llega así, en el umbral de la senectud, a integrar por fin su unidad moral. La ecuación en que esa unidad profunda se manifiesta es la misma que acabó por revelarnos entre las tempestades y lodos de sus novelas; la responsabilidad es a la humildad lo que la solidaridad a la libertad.

Fue grande por lo que creyó; pero más aún por lo que quiso creer. Al despedirnos de él, pienso en una frase que Malraux consagró a uno de sus hermanos inconfundibles, al israelita de Amsterdam, al viejo y eterno Rembrandt. En su diálogo con el ángel —dice el autor de *La condición humana*—, Rembrandt no fue el señor Rembrandt Harmenzsoon, sino sólo un hombre; un hombre, «miseria irreemplazable».

La lección más grande de Dostoyevski consistió, también, en hacernos sentir el valor inmenso de la «irreemplazable miseria» humana.

PÉREZ GALDÓS

Cuando decidí reunir en estas notas el nombre de Benito Pérez Galdós a los de Stendhal y Dostoyevski, algún amigo me preguntó: «¿Por qué Pérez Galdós? Sí, ¿por qué él y no, por ejemplo, Proust, que usted tanto admira, o Thomas Mann, que tantos lectores tiene en Hispanoamérica, o Kafka, que de manera tan original y tan imprevista prolongó ciertas partes de la obra de Dostoyevski, o Tolstoi que —en *Resurrección* y en *La guerra y la paz*— nos dejó dos libros definitivos, o Dickens, por quien no ignoro la fidelidad de su devoción, acrisolada durante años, desde el fervor de la juventud?»

Como es posible que algunas otras personas se hagan la misma interrogación, creo de mi deber empezar por darles una respuesta directa y franca.

En efecto, el examen crítico de la gran creación proustiana habría sido más sugestivo para mí; el estudio de Thomas Mann me hubiera obligado a una interesante incursión en las tierras germánicas de los primeros años del «novecientos»; Kafka abre perspectivas psicológicas muy secretas; Tolstoi es un genio de reputación más universal y, en la historia de la novela, Dickens y Balzac ocupan lugares más alumbrados por la crítica.

Pero en la voz de don Benito, España entera nos reconforta. Y, en una galería de novelistas, un mexicano que dialoga con mexicanos no podía desentenderse de un escritor que, en nuestro propio idioma, compuso algunas de las novelas fundamentales del pasado español reciente. Por otra parte (y eso el amigo de quien hablo lo reconoció desde luego de buena fe), en América, Pérez Galdós es menos conocido de lo que suponen no pocos hombres de letras. Todo parece haberse conjurado contra él: su fama de anticlerical y su estilo, tan calumniado; su fecundidad, que resulta difícil de afrontar en todas sus múl-

tiples consecuencias, y su frialdad aparente, de narrador implacable por objetivo.

Sin embargo, según veremos, todas esas acusaciones necesitan un juicio de revisión. Porque el liberalismo de don Benito —aunque militante— no constituye ni el alarde de una pasión antirreligiosa ni la jactancia de un ateísmo demoledor. Su prosa carece de la insinuante caligrafía de Juan Valera, de la lucidez de Clarín, incisiva y sabia, y hasta del sabor que se advierte en determinadas páginas de Pereda; pero posee, en cambio, méritos muy valiosos: la generosidad, la soltura, la capacidad analítica y descriptiva y, sobre todo, una extraordinaria eficacia irónica en la transcripción de lo cotidiano. Por lo que atañe a la fecundidad ¿cómo basarnos en ella para dirigir a nadie ningún reproche?... Hay autores que saben acuñar su verdad en un solo cuento, sólido y sobrio. Otros han menester de un mundo para expresarse. Así, en Francia, ese fértil Balzac que nos legó *La comedia humana*. Así, en Inglaterra, aquel infatigable Walter Scott, de quien leemos todavía —y no sin deleite— algunos capítulos muy fragantes. Y así, en España, monstruos de ingenio y de persistencia como Lope de Vega, acerca de cuya fecundidad escribía Francisco A. de Icaza, que «hay que admirarla, pero recordando al mismo tiempo que, mientras para muchos autores de ayer y de hoy es axiomática la frase... de que 'hay años en que no se está para nada', Lope trabajó gran parte de su larga vida doce y catorce horas diarias». A lo cual añadía el propio comentarista: «Los premiosos y los haraganes hablan de la inconsistencia de la obra improvisada (de Lope), sin pensar en que no hubo tal improvisación: a su poderosa inventiva y a su facilidad jamás superada, ayudó la costumbre formando una segunda naturaleza que convirtió por esta vez en función normal lo que, de ordinario, es en los demás genios relámpago fugaz de prodigio.» Otro tanto cabría decir como explicación de la riqueza inaudita del creador de los *Episodios nacionales* y de las *Novelas contemporáneas*. En él, como en Lope, la abundancia no es solo felicidad del temperamento, sino dominio técnico del oficio y, también, heroísmo cordial de la voluntad, obstinación magnífica del carácter. Excelentes como son muchas de sus novelas, no es por las cualidades de un libro aislado, o de un grupo de libros excepcionales, como habremos de calibrar sus dotes de novelista, sino por la fuerza de todas juntas, por

el vigor de imaginación de que son producto, por su don popular, espontáneo y fácil, y por la fe que demuestran todas en el poder de asimilación de la realidad.

En cuanto a la supuesta frialdad galdosiana, mucho puede apuntarse en pro de la tesis clásica. Galdós, en efecto, no parece auxiliar a sus personajes; los observa serenamente. Pero mucho es, también, lo que debe asentarse en contra de tal aseveración. Es cierto, no era don Benito muy partidario de intervenir como defensor de oficio de los protagonistas, buenos o malos, de sus novelas. Sin embargo, su imparcialidad no es nunca neutralidad —y, mucho menos, indiferencia—. Al contrario, todas sus creaciones están impregnadas de una valiente y dulce ternura de hombre. Sólo que, en vez de invertir semejante virtud en requisitorias apasionadas o en vagas apologías, la consagra el autor a sentir *desde adentro* a todos los héroes que nos describe. Su ideal es la justicia; pero —en el fondo— sabe perfectamente que no hay verdadera justicia sin compasión.

Lo ha proclamado así Alfonso Reyes, en un elogio que por mi parte suscribo de buena gana. «He aquí —nos dice en la segunda serie de sus *Capítulos de literatura española*— la espléndida integración hispánica, el ser total que se expresa a través de todos los estilos y las maneras, quebrando los moldes convencionales y canónicos, donde no ha cabido la ancha respiración española. Historia, pero sazonada con fantasía; diafanidad, pero atravesada de misterio; realismo, pero transfigurado a veces hasta el símbolo mitológico; religión y descreimiento, guerra civil en las almas como en las calles; heroicidad como cosa obvia y vida entendida como empresa hazañosa; pasión, pero de tales alientos que quema sin envilecer. Con razón se ha afirmado de Galdós que en su obra halla plena expresión aquella virtud que olvidaron las letras griegas: la bondad, 'la leche de la ternura humana' que decía Shakespeare.»

Bondad, ternura... He de volver a emplear estos términos con frecuencia. Por eso mismo no deseo dejarlos flotar sobre el río de las interpretaciones aproximadas. Quiero definir en seguida el valor que tienen, a mi entender, en el caso particular de Galdós y, desde un punto de vista general, en la novela española, a partir de *La Celestina*. Esa bondad, de la que hablaré repetidamente al referirme al autor de *El amigo Manso*

y de *Marianela,* no ofrece punto alguno de relación con la de ciertos tipos creados por Dickens y por Balzac, en quienes resulta a veces flaqueza, límite a la energía. Ni sería pertinente confundirla con la bondad religiosa de Aliocha, en la obra cumbre de Dostoyevski; y, menos aún, con la resignación pesimista de otros célebres bondadosos. Se trata, en lo que concierne a Pérez Galdós, de una bondad austera, profunda, firme, y a veces brusca, «hombría de bien», según dicen las más humildes gentes de España; bondad desprovista de sensiblerías, molicies y lloriqueos; sentimiento que no disimula jamás los defectos de los seres en que se ejerce y que los perdona con tanta mayor dignidad cuanto que ha principiado por conocerlos y en lo posible (y no siempre con mano blanda) por corregirlos. El paradigma de este concepto de la ternura humana, sin debilidades ni pueriles consentimientos, es don Miguel de Cervantes Saavedra, bueno entre los mejores, pero bueno con B mayúscula de brioso, es decir, pujante, y no con b de bobalicón, que merece minúscula a todas horas.

Españolísimo, a pesar del anglicismo cultural y vital que muchos le atribuyeron, don Benito continúa en sus novelas la tradición de bondad de un pueblo que no se dobla ante los pesares y que incluso en los más fervorosos éxtasis místicos, sabe —como la Santa de Avila— que «entre los pucheros anda el Señor». Quiero con esto decir que su hombría de bien, la hombría de bien de los españoles más eminentes, tiene poco que ver con el hermetismo del *gentleman* británico, con la sensibilidad familiar y burguesa del *Herr Professor* de la Alemania del Sur, o con el espíritu de buen gusto y de conocimiento cortés que los franceses de las épocas clásicas se ufanaban de percibir en el *honnête homme.*

Todos los viajeros se han inclinado ante esta hispánica gallardía, intrepidez del valor moral, que hace de España —en el horizonte de la cultura mediterránea— una torre aislada, señera y un poco adusta, erigida con heroísmo sobre los acantilados de una filosofía del bien, contra la cual se rompen desde hace siglos las olas griegas y las latinas, más bellas esas, y estas más ambiciosas —o, acaso, más oratorias...

Para el español de verdad, ser hombre de bien es —antes que nada— ser hombre auténtico, hombre desde los pies hasta la cabeza, lo que equivale a pedir que el hombre lo sea siempre, en la cólera o en la risa, en el realismo más descar-

nado y en el idealismo de más utópica irrealidad. Un concepto así de la hombría de bien repercute en todos los ámbitos de la historia y del pensamiento peninsulares. No es otro el que induce al padre de Melibea a exclamar ante el cadáver de su hija: «¡Oh, mundo, mundo... mucho hasta agora (he) callado tus falsas propiedades, por no encender en odio tu ira, porque no me secases sin tiempo esta flor que este día echaste de tu poder!» Ni fue otro el que dirigió los pinceles mágicos de Velázquez cuando tradujo —en azules plateados y verdes húmedos y profusos— el paisaje con que logró ennoblecer el retrato del conde-duque, único halago admisible para quien no falseó jamás la verdad de sus personajes, por encumbrados que la corte de los Habsburgo se los mostrara, y pintó con la misma sinceridad el Baco de *Los borrachos* que *El niño de Vallecas,* la estatura de las Meninas o el prognatismo sin voluntad de Felipe IV. No otro es tampoco el secreto de la democrática rebeldía que bulle entre tantas aventuras de la épica picaresca: mundo en el que truhanes y caballeros, damas y corchetes, inválidos y escribanos se engañan unos a otros, pero nunca al lector —a quien se confiesan con irreprimible, pintoresca y alegre espontaneidad. Aun en la hora de las más duras plumas y más cortantes (la «hora de todos», pongo por caso, cuando el Quevedo menos iluso hace también su danza macabra, con robustez que supera al vigor de Holbein), ese mismo concepto de lo genuino lleva al autor, como de la mano, al balcón desde cuya altura mira mejor el peligro de la apetencia política de los grandes. «Los glotones de provincias —escribe— han muerto siempre de ahito: no hay peor repleción que la de dominios. Los romanos, desde el pequeño círculo de un surco en que no cabía medio celemín de siembra, se engulleron todas sus vecindades, y derramando su codicia, pusieron a todo el mundo debajo del yugo de su primer arado. Y como sea cierto que quien se vierte se desperdicia tanto como se extiende, luego que tuvieron mucho que perder empezaron a perder mucho; porque la ambición llega para adquirir más allá de donde alcanza la fuerza para conservar.»

Meridiana y musculosa bondad hispánica, que no tolera penumbras ni busca melancolías; hecha de oro, sin duda, pero en acero, como las joyas que labran los populares orfebres de Eibar. La encontramos en Lope, lo mismo que en Calderón.

Es ella la que inspira a Peribáñez el elogio tan campesino y tan lírico, de Casilda:

> Contigo, Casilda, tengo
> cuanto puedo desear
> y solo el pecho prevengo;
> en él te he dado lugar
> ya que a merecerte vengo.
> *Vive en él; que si un villano*
> *por la paz del alma es rey,*
> *que tú eres reina está llano*
> *ya porque es divina ley*
> *y ya por derecho humano.*

Y es ella la que, según Calderón de la Barca, pone en labios del gran dramaturgo del mundo esta respuesta —no sé si consoladora— a las quejas y las protestas del hombre pobre:

> En la representación
> igualmente satisface
> el que bien al pobre hace
> con afecto, alma y pasión
> como el que hace al rey, *y son*
> *iguales este y aquel*
> *en acabando el papel.*
> Haz tú bien el tuyo y piensa
> que para la recompensa
> yo te igualaré con él.
> No porque pena te sobre
> siendo pobre, es en mi ley
> mejor papel el del rey
> si hace bien el suyo el pobre...

Este sentido —tan español— de la representación y la voluntad lo encontramos condicionado, en Pérez Galdós, por una mezcla de cristianismo sin dogmas y de liberalismo, a veces muy combativo. Para él, como para casi todos los grandes hispánicos, la formación del carácter es empresa más decisiva que la ilustración de la inteligencia. La hombría de bien no consiste por tanto en ceder (lo que implicaría abdicación de la voluntad) o en transigir, lo que podría considerarse predominio póstumo del talento, sino en superar las culpas ajenas con el perdón. Porque el que perdona en verdad no cede; antes, ensanchando el carácter propio, se anexa en parte la voluntad del ser a quien hace suyo por la gracia del arte de perdonar.

La vida, para el genuino español, no es sólo vigor de la voluntad. Es asimismo —acabo de señalarlo— representación de un destino auténtico. Actuamos sobre un tablado. La tierra es nuestro escenario. Toca al autor distribuirnos nuestros papeles. Representarnos nuestra existencia. Lo que nos incumbe a nosotros es representarla con plenitud.

Se me dirá que esta es la tesis de Calderón en *El gran teatro del mundo* y que generalizarla contiene el germen de ciertos riesgos. No lo discuto, aunque un examen de la obra de otros ingenios peninsulares nos permite encontrar —en algunos de los de influjo más apreciable— coincidencias muy significativas. Me limitaré a Cervantes. En el *Quijote,* Sancho confiesa: «Yo no nací para gobernador.» Su papel era otro: el de rústico refranero, buen marido, buen padre y buen iletrado, con sus atisbos de astucia crítica y su obediencia al sentido común, ley vital de su condición. Se resigna, después de todo, a no ser aquel para cuyos difíciles menesteres reconoce no haber nacido. Su desencanto concluye en risa.

En cambio, Don Quijote —que nació para caballero— no se resigna a dejar de cumplir con su personaje. Sin tomar en cuenta los achaques de su edad, lo endeble de su contextura, ni sus aficiones de paladín sedentario, lector sin pausa, lo acepta todo (los manteos en la posada, la insolencia de los molinos, la burla de los patanes, la insonoridad de un universo que no responde jamás a tiempo a la exhortación de su fantasía) con tal de representar su papel hasta el sacrificio y de mantenerse fiel, hasta en la locura, a esa naturaleza interior que es la vocación.

Hasta aquí la representación del papel existencial parece prevalecer sobre el triunfo del albedrío. Sin embargo, no es así como ocurren las cosas en el drama del alma hispánica. Porque representar un papel de hombre exige siempre una alta tensión de la voluntad. Por otra parte, en el español, representar el papel de hombre no es aceptar la vida sin condiciones, dentro de un espíritu de sumisión religiosa a la solidaridad humana, como pudimos verlo al estudiar a los personajes mayores de Dostoyevski, sino, al contrario, quemar la vida, hacerla arder hasta el momento de la última combustión, como en la plaza de toros el símbolo de la fiesta, hasta la hora de la estocada última de la tarde...

De ese individualismo ferviente, el testimonio extremo, y

a veces mórbido, es la pasión del honor y de la venganza; del honor, que empaña hasta la sombra de la sospecha, y de la venganza, que el ofendido debe cobrar con sus propias manos. Pero, por encima de aquel testimonio —tan áspero—, existe otro, mucho más sano y de heroicidad mucho más profunda: el respeto a esa hombría de bien a la que antes me referí, la que hace del español el solo juez de sus actos sobre la tierra y lo sitúa, para sus relaciones con los demás mortales, en un plano único y singular, donde hasta el perdón se presenta como afirmación patética de sí mismo.

Representación. Voluntad... Estas dos palabras vuelven a recordarnos, como en el caso de Stendhal, el nombre de Schopenhauer. Y no lo evocamos fortuitamente. Porque es él, entre los modernos, el filósofo de los novelistas —como Heráclito lo es entre los antiguos y como acaece que sea Platón, tan cruel para los poetas, el patrón generoso de los poetas.

El contacto de Pérez Galdós con la gran tradición hispánica se hizo, paradójicamente, en Madrid. Su entrada en la ciudad del madroño y del oso es, sin duda, el acontecimiento mayor de toda su biografía. Canario por nacimiento, Galdós fue español —y español entre los mejores— porque supo ser madrileño a carta cabal, madrileño de idioma, de sensibilidad y de historia, madrileño de cuerpo entero, como se es madrileño siempre: por afición y por adopción.

Es curioso este efecto mágico de Madrid en los grandes espíritus españoles, sobre todo a partir del romanticismo... Porque Madrid se nos ofrece como el producto de un artificio, la consecuencia de una arbitrariedad, el resultado de una táctica burocrática, la conclusión de un delirio de simetría. Otras capitales nacen. Son el fruto de una costumbre, de un río, de una victoria. Madrid marca la fórmula de un invento. Y de un invento que, por geométrico, parece en seguida contrario a la naturaleza de lo español.

Salamanca, Zaragoza, Compostela, Burgos, Sevilla, son ciudades biológicamente comprensibles. Madrid, en cambio, es la exaltación de un concepto; obedece, en todo, a razón de Estado. «En Madrid —apunta Manuel Azaña— lo único es el sol. La luz implacable describe toda lacra y miseria, se abate sobre las cosas con tal furia que las incendia, las funde, las aniquila. Por el sol es Madrid una población para Jueves Santo o día del Corpus: suspensión del tráfago, tiendas cerradas, pausados

desfiles... Si no existe una idea de Madrid es que la villa ha sido corte y no capital. La función propia de la capital consiste en elaborar una cultura radiante. Madrid no lo hace. Es una capital frustrada como la idea política a la que debe su rango. La destinaron a ciudad federal de las Españas y, en lugar de presidir la integración de un imperio, no hizo sino registrar hundimientos de escuadras y pérdidas de reinos.»

Otro escritor español, muy distinto por cierto de aquel a cuya pluma debemos el párrafo precedente (hablo ahora de Pedro Laín Entralgo), nos da la clave para entender por qué motivos una ciudad antinatural, como lo es Madrid, señala en la vida de casi todos los hombres de letras de lengua hispánica la etapa indispensable para regresar a sí mismo. He aquí su interpretación: «Madrid —nos dice— es pura actualidad viviente, vida histórica montada al aire, sin el soporte de una naturaleza vegetativa, densa y mollar, sin posible reposo en una tradición aplomada y mansamente eficaz bajo las voces del tráfago cotidiano... El brío actualizador, la sed de puro presente que tiene el vivir en Madrid determinan dos efectos muy visibles en la arquitectura de la ciudad: la falta de plan en su plano y la caprichosa dispersión de sus monumentos. Del Madrid austriaco quedan, con la plaza Mayor, los palacios de Santa Cruz y de la Villa; el Madrid dieciochesco e ilustrado dejó el Palacio de Oriente, el Museo del Prado, la Casa de la Aduana, San Francisco el Grande, el Observatorio, la Puerta de Alcalá; el Madrid napoleónico y fernandino, la Puerta de Toledo; el Madrid isabelino, el Palacio de las Cortes y la Biblioteca Nacional; el de la Restauración, el Banco de España.»

Aquel «brío actualizador» no se limitó, durante los años de Isabel, de Amadeo y de Alfonso XII, a legar a los madrileños los monumentos que menciona Laín Entralgo. Les dejó también una España entera, impresa si no esculpida: la que vio don Benito desde Madrid. Si la vio don Benito con máxima claridad no fue porque la auxiliara a mirarla así la «luz implacable» que preocupaba a Manuel Azaña, sino, sencillamente, porque el mejor observatorio de la realidad española tenía que ser, para el impasible Pérez Galdós, el impasible Madrid, anteojo abstracto que atisba y fija el mundo de lo concreto; punto en que las tradiciones locales no impiden la comprensión de los hábitos regionales y de las diversidades inimita-

bles del ruedo ibérico; capital que no consiguió ciertamente esa federalización política, para cuyo triunfo la crearon sus inventores, pero que ha servido, no obstante, aunque sus críticos no lo admitan, para esa otra federalización española: la de una historia que por espacio de siglos creció dispersa y que ha tenido que ir concentrándose, unificándose, como todas las obras de arte, merced a una persistente y trágica voluntad.

No deja de ser significativo el hecho de que Madrid, tan accesible para el joven Pérez Galdós, haya sido muy poco grato a los jóvenes españoles de la llamada «generación del 98», que tan escasa justicia hicieron al autor de *Fortunata y Jacinta* y de *Torquemada*. Antonio Machado se queja del «atuendo» y de la «hetiquez cortesana» de la ciudad. En el remolino de España,

> rompeolas
> de las cuarenta y nueve provincias españolas,

no ve, por lo que atañe a Madrid, sino la urbe del «pretendiente» y del «cucañista».

Entre Azorín y Pérez Galdós, el madrileño erigió una muralla invisible, pero insalvable. «Hubo siempre —entre ellos— como una ligera neblina, que nunca llegaba a desvanacerse.» Cuando habla de Galdós, Azorín insiste en la semblanza externa del personaje, en su silencio obstinado de observador, en las pláticas que entabla, en coches de tercera, con labriegos, cómicos y feriantes, y se complace en manifestarnos que Rodin no hubiera podido dar a la estatua de Galdós «el aspecto de violencia, de tensión y de esfuerzo» que dio a Balzac. Buena parte de su estudio está dedicada a revelarnos que «no hay brillo en los ojos» del escritor, «ni contracciones en su faz toda»; que «enciende su cigarrito» y que «va chupando de él mientras encaja pregunta tras pregunta o hace una observación» que, a su juicio, «no tiene importancia».

Después de semejante retrato, esperamos que el crítico entre al fin en el examen de la obra del novelista. Pero nos quedamos, casi, con la esperanza. Porque, con excepción de algún párrafo que trata de definir a Galdós por lo que no es (su «falta de lirismo, de arrebato lírico y efusivo»), y a pesar de un final de apologética vehemencia («¿Qué obra más fecunda

pudo realizar nadie?»), lo mejor de su comentario consiste en manifestarnos que no le faltó al formidable español cierta «idealidad», que creyó en el progreso, que abrigó una «concepción grande y humana del amor» y que «sus aspiraciones al ideal», fundamentadas en el pueblo, «masa humilde y resignada» tendrán un valor de cosa indestructible e irrefutable.

En *Lecturas españolas* tropezamos con otro ensayo. Se esfuerza Azorín ahí por averiguar qué es lo que la literatura española debe a Pérez Galdós. Encuentra, entonces, frases sumamente certeras. «En suma —dice— don Benito ha contribuido a crear una conciencia nacional: ha hecho vivir a España con sus ciudades, sus pueblos, sus monumentos, sus paisajes. Cuando pasen los años... se verá lo que España debe a tres de sus escritores de esta época: a Menéndez y Pelayo, a Joaquín Costa y a Pérez Galdós. El trabajo de aglutinación espiritual, de formación de una unidad ideal española, es idéntico, convergente, en estos tres grandes cerebros.» Lo repito, estas frases son excelentes... pero quisiéramos más, sobre todo porque se trata, como se trata, de un crítico penetrante y porque nos sobra respeto para olvidar lo que ha manifestado ese mismo crítico acerca de Alarcón y de Pío Baroja.

Respecto a Madrid, la actitud juvenil de Martínez Ruiz no había sido muy diferente. En *La voluntad,* el protagonista «consolida su pesimismo instintivo» al llegar a la capital de España. «Periodista revolucionario», descubre a los revolucionarios «en secreta y provechosa concordia con los explotadores» y, colaborador de periódicos reaccionarios, se percata de que esos «pobres reaccionarios tienen un horror invencible al arte y a la vida». Su primera estampa madrileña describe «la rojiza mole de la plaza de toros» y, «a la izquierda, los diminutos hoteles del Madrid moderno, en pintarrajeado conjunto de muros chafarrinados en viras rojas y amarillentas, balaustradas con jarrones, cristales azules y verdes, cupulillas, sórdidas ventanas, techumbres encarnadas y negras... todo chillón, pequeño, presuntuoso, procaz, frágil, de un mal gusto agresivo, de una vanidad cacareante, propia de un pueblo de tenderos y burócratas».

En cuanto a Unamuno, sus impresiones no pueden ser más hostiles. «Madrid —exclama— es el vasto campamento de un pueblo de instintos nómadas, del pueblo del picarismo... La mejor defensa es huir.» Ya, en 1902, había precisado sus re-

cuerdos de 1880. «Al subir, en las primeras horas de la mañana, por la cuesta de San Vicente —escribe Unamuno— parecíame trascender todo a despojos y barreduras. Fue la impresión penosa que produce un salón en que ha habido baile público, cuando, por la mañana siguiente, se abren las ventanas para que se oree y se empieza a barrerlo.»

Por contraste con la patriótica irritación de aquellas almas insatisfechas, en pugna con una España que distaba mucho de coincidir con el perfil de la España que anhelaban reimaginar, Galdós se inserta en la realidad española sin aspavientos y sin remilgos. También él quiere regenerarla, pero a su modo, sin hacer abstracción de los datos y de los hechos que no la historia, sino los ojos, le representan. Cuando, en 1915, organizó el Ateneo madrileño un ciclo de conferencias sobre las ciudades más importantes de la Península, don Benito (ciego ya para la luz de la vida externa, pero no para el resplandor interno de la memoria) escribió estas palabras, llenas de afecto: «¡Oh Madrid! ¡Oh Corte! ¡Oh confusión y regocijo de las Españas!... Mis horas matutinas las pasaba en la Universidad, a la que íbamos los estudiantes de aquella época con capa en invierno y chistera en todo tiempo... Sin faltar absolutamente a mis deberes escolares hacía yo frecuentes novillos, movido de un recóndito afán que llamaré higiene o meteorización del espíritu. Ello es que no podía resistir la tentación de lanzarme a las calles en busca de una cátedra y enseñanza más amplias que las universitarias; las aulas de la vida urbana, el estudio y reconocimiento visual de las calles, callejuelas, angosturas, costanillas, plazuelas y rincones de esta urbe madrileña, que a mi parecer contenían copiosa materia filosófica, jurídica, económica, política y, sobre todo, literaria. Como para preparar el entendimiento de esas tareas con un regocijo musical, empezaba mis andanzas callejeras asistiendo con gravedad ceremoniosa al relevo de la guardia de Palacio, donde se me iba el tiempo embelesado con el militar estruendo de las charangas, tambores y clarines, el rodar de la artillería, el desfile de las tropas a pie y a caballo, y el gentío no exclusivamente popular que presenciaba tan bello espectáculo, entre cuyo bullicio descollaban las graves campanadas del reloj de Palacio. En algunos momentos se me antojaba que veía pasar una ráfaga confusa y vibrante de la historia de España.»

«Una ráfaga de la historia de España.» No olvidemos esta

confesión, porque yace en ella la cifra del manifiesto divorcio, que otros han comentado ya, al advertir la distancia existente entre el creador de los *Episodios nacionales* y la falange de hombres de letras que, con el nombre de «generación del 98» —o de 1902, como algunos quieren llamarla—, irrumpió en los anales de nuestro siglo y que, por el valor de su mérito incuestionable, distribuyó conforme a cánones muy severos los elogios para el pasado y las promesas para el futuro.

Pocos fueron los lauros que, en ese reparto escolar de premios, obtuvo el viejo Pérez Galdós. Ya oímos el tono de Azorín. El de Baroja es mucho más áspero. Valle-Inclán tratará de escribir otros «episodios», sutiles y preciosistas. Y hasta en Eugenio d'Ors y en José Ortega y Gasset el desdén de los precursores acabará a la postre por imponerse.

En el *Glosario* de Xenius anotamos dos opiniones complementarias. Por una parte, al hablar de las artes gráficas madrileñas, recuerda D'Ors que Galdós dibujaba y que, «como Víctor Hugo», llegó a dibujar «muy bien». Pero añade inmediatamente: «...ni en sus escritos se adivina un gusto particular por las artes plásticas, ni, sin una indiferencia absoluta sobre este punto, pronto ayudada por la enfermedad de la vista, puede comprenderse que llegara a soportar tanto tiempo la persistencia rojo-gualda de las cubiertas de sus *Episodios nacionales*». Por otra parte, al pasear por Santander, piensa el autor de *La bien plantada* en Marcelino Menéndez y Pelayo, en Pereda y en don Benito. Le interesa evocar la sombra del primero. «La de Pereda —dice— mucho menos.» Y concluye: «la de Pérez Galdós, nada...» Un poco después, los puntos suspensivos le parecen, sin duda, tímidos o imprecisos. Alude, por consiguiente, a lo «estrecho» del paisaje de Pereda. Y declara: «Más estrecho aún, el archirromántico Galdós; porque este, encima de localista, era ochocentista; es decir: típicamente adicto al alma del siglo XIX. Tan extraño a Platón —según acredita el ciego de *Marianela*— como a Hegel —testigo, el ingeniero de *Doña Perfecta*... Galdós, aunque naciera junto al Trópico y aunque se afincase en la Montaña, no pasa a nuestros ojos de figura literaria madrileña y de gloria de la Restauración.»

A diferencia de D'Ors, el pensador de *El tema de nuestro tiempo* publicó en 1920, en *El Sol*, una nota en que censuraba al gobierno de entonces por su indolencia frente a la muerte de don Benito. «La España oficial, fría, seca y protocolaria

—exclamaba Ortega— ha estado ausente en la unánime demostración de pesar provocada por la muerte de Galdós... No importa, sin embargo. El pueblo sabe que se le ha muerto el más alto y peregrino de los príncipes. Y aunque honor de príncipe se le debiera rendir, no habrá para el difunto fastuosidades, corazas, penachos, sables relucientes, músicas vibradoras ni desfiles marciales... Faltando eso, habrá en el acto de hoy lo que no suele haber en aquellos otros que son aparatosos y solemnes porque el Gobierno ordena que lo sean. Habrá un dolor íntimo y sincero que unirá a todos los buenos españoles ante la tumba del maestro inolvidable.»

Pero este grito, tan valeroso y tan noble, no encuentra eco en la propia obra de Ortega y Gasset. El mismo se dolerá —en un ensayo sobre Miró— de que los escritores españoles «se queden siempre sin definir». «No sabemos nada de Galdós —afirma— a pesar de tener tantos *amigos*»... Sin embargo, en vano buscamos una alusión a la obra del «príncipe peregrino» en las páginas que dedica el «espectador» al problema de la novela. Leemos ahí nombres de inevitable notoriedad: el de Stendhal, el de Proust, el de Dostoyevski. Y nos quedamos aguardando la hora del español.

Esa hora ¿ha sonado ya?... Acaso no por completo, pues el silencio de la generación del 98 es todavía un temible juicio —que pocos tienen deseos de volver a considerar—. No obstante, una reconsideración se impone. Y no porque la necesite Pérez Galdós, sino porque, en el fondo, la idea misma de España la necesita.

La tragedia del 98 cavó un abismo en el alma peninsular. Se comprende que los escritores que principiaron su magisterio con la centuria —y en el desastre— se hayan sentido comprometidos a repensar con rigor a España, remozándole la raíz. Semejante actitud implicaba forzosamente una repudiación temporal —declarada o tácita— de la historia. Y precisamente por realista, por madrileño y por liberal del 68, Galdós era historia viva, historia siempre; «una ráfaga de la historia» según decía, en 1915, a los miembros del Ateneo.

Frente a las palabras «repudiación de la historia», algunos vacilarán. ¿No serán excesivas —y, el concepto que expresan, exagerado?

Veamos lo que escribieron varones como Unamuno y Martínez Ruiz. «A todas horas —protesta don Miguel en *La vida*

es sueño— oímos hablar del juicio de la posteridad, del fallo de la Historia, de la realización de nuestro destino (¿cuál?), de nuestro buen nombre, de la misión histórica de nuestra nación. La Historia lo llena todo; vivimos esclavos del tiempo El pueblo, en tanto, la bendita grey de los idiotas, soñando su vida por debajo de la Historia, anuda la oscura cadena de sus existencias en el seno de la eternidad. En los campos en que fue Munda, ignorante de su recuerdo histórico, echa la siesta el oscuro pastor... A medida que se pierde la fe cristiana en la realidad eterna, búscase un remedio de inmortalidad en la Historia, en esos Campos Elíseos en que vagan las sombras de los que fueron. Esclavos del tiempo, nos esforzamos por dar realidad de presente al porvenir y al pasado. No intuimos lo eterno, por buscarlo en el tiempo, en la Historia, y no dentro de él... Desgraciado pueblo, ¿quién te librará de esa historia de muerte?»

Si esto no es «repudiación de la historia» ¿qué nombre darle?... Con los años, Unamuno fue aceptando el valor de lo histórico, su fuerza «educativa» más que «instructiva»; pero, incluso en los días de tolerancia, lucha por mantener una distinción entre lo que considera el relato de los *sucesos fugaces* («historia bullanguera») y lo que juzga la inteligencia de los *hechos permanentes:* la «historia silenciosa». Así, conserva intacta su inicial intención, aquella que le inspiró cierta página memorable, la que reproduzco en seguida: «Las olas de la historia —apuntaba ya don Miguel al reflexionar *En torno del casticismo*—, con su rumor y su espuma que reverbera al sol, ruedan sobre un mar continuo, hondo, inmensamente más hondo que la capa que ondula sobre un mar silencioso y a cuyo último fondo nunca llega el sol. Todo lo que cuentan a diario los periódicos, la historia toda del 'presente momento histórico', no es sino la superficie del mar, una superficie que se hiela y cristaliza en los libros y registros, y, una vez cristalizada, una capa dura, no mayor con respecto a la vida intrahistórica que esta pobre corteza en que vivimos con relación al inmenso foco ardiente que lleva dentro.»

El mismo son, apagado por la sordina de un diferente temperamento, es el que percibimos en la crítica de Azorín. Tampoco a él le interesa la historia de los *sucesos;* pero los *hechos permanentes* no los encuentra, como Unamuno, en el vasto silencio intra-histórico de las colectividades suboceánicas, sino

en determinadas constantes de la personalidad estética nacional. Su «repudiación de la historia» no llega al vergel del arte. Sin embargo, aunque más limitada que la del filósofo bilbaíno, no niega el tiempo con menos fuerza. Ejemplo de cuanto afirmo es, en *Castilla* un delicado poema en prosa; aquel en que Azorín nos describe una ciudad española donde reside una «buena vieja» —la Celestina— y donde apenas si hablan los habitantes del nuevo mundo, acabado de descubrir. En un balcón está sentado un anónimo caballero. Oscurece sus ojos intensa melancolía. Su cabeza descansa en la palma de la mano... Más tarde, en el mismo poema, vemos la misma ciudad. Tres siglos han transcurrido. La Revolución francesa «ha llenado de espanto al mundo. Los ciudadanos se reúnen en Parlamento. Vuela por todo el planeta muchedumbre de libros, folletos y periódicos». En el viejo balcón, está sentado un caballero desconocido. Su cabeza reposa en la palma de la mano. Una honda tristeza vela sus ojos... Continuamos leyendo y nos encontramos ante la misma ciudad. «Todo el planeta está cubierto de una red de vías férreas. De nación a nación se puede transmitir la voz humana. Por los aires, etéreamente, van los pensamientos del hombre.» Pero, mientras todo ha cambiado, en el antiguo balcón de piedra, lo que perdura, lo que no cambia, es la posición reflexiva del caballero sentado, pálido y triste.

¿Puede imaginarse negación más concisa, elegante y dramática de la historia? «¡Aquí no ha pasado nada!», parecen querer decirnos, estoicamente, los intelectuales de una nación que ha perdido, de pronto, los capítulos últimos de su imperio.

¿Cómo sorprendernos entonces de las reservas (no unánimes, por supuesto) de la brillante generación del 98, frente a la obra de un novelista para quien existía ante todo la realidad, el mundo ondulante de los sucesos, aunque sabía también actuar en lo subterráneo, en la cantera simbólica de los hechos? Después de todo, hubiera bastado romper los primeros muros de indiferencia para descubrir que Galdós trabajó a la vez, como Unamuno lo pretendía, en la historia y en la intra-historia. Sus *Episodios nacionales* son el relato de los sucesos de un siglo vivo, en tanto que sus llamadas «novelas contemporáneas» intentan un corte lento, pero profundo, en la geología de lo español. Según dice valientemente Cernuda,

«si algún escritor moderno tiene la talla y las proporciones de nuestros clásicos, ese es Galdós».

Ocurre pensar que, por espacio de varios lustros, ha prevalecido un prejuicio en la crítica literaria. Con excepciones que están exigiendo aplauso, como la de Pérez de Ayala en sus notas respecto a *Casandra* y *La loca de la casa* —y como, también, las de Casualdero y Angel del Río—, los escritores más distinguidos dan la impresión de haber vivido al lado de la población galdosiana, sin sentir verdaderamente la urgencia de comentarla. Enorme y grave, como un Escorial del liberalismo, los estudiosos se acostumbraron a verla, consignada en sus manuales de literatura, como los viajeros a reconocer la fotografía del otro —el Escorial imperioso de los Habsburgo— en los itinerarios y guías para el turista. Hay que admitirlo con entereza: se lee poco a Pérez Galdós. Lo gigantesco de su producción explica el fenómeno fácilmente; pero no de manera satisfactoria. Porque la prisa en que vivimos no ha retenido a muchos lectores frente al inmenso y compacto bloque de Marcel Proust, ni la pereza los ha alejado del esfuerzo que es menester aceptar para comprender (o para creer que se ha comprendido) el *Ulises* de Joyce. Al temor ante la abundancia, hay que añadir razones más sustanciales. Una de ellas estriba en el desamor del procedimiento histórico. Otra fue el ansia de escapar de la realidad.

La evasión, el sueño, son motivos muy generales en la literatura española de nuestro siglo. De toda la memoria —decía Antonio Machado—

> solo vale
> el don preclaro de evocar los sueños.

Para otro poeta excelso, Juan Ramón Jiménez,

> todo el paisaje sueña
> con sus álamos de humo...

Por gozo de la evasión, Valle-Inclán escribe novelas en que el carlismo está contemplado en un espejo, el de un sueño histórico; mientras que, de 1900 a 1930, el narrador más refinado de la España de entonces (aludo a Gabriel Miró) casi no narra prácticamente nada, porque su mundo —lo advierte Maricha-

lar— «es un mundo donde los seres se van espectralizando a medida que el aire se hace más denso».

El ansia de huir de la realidad no caracterizó aisladamente a la generación del 98. Ni siquiera podríamos restringirla al perímetro ibérico. En Europa, como en las letras hispanoamericanas, el amanecer del siglo XX revela un expresivo desdén para casi todas las experiencias naturalistas. Decae en Francia la curiosidad por Zola y por los Goncourt. Bernard Shaw cava, en Inglaterra, la tumba de la época victoriana. En Italia, Gabriel d'Annunzio exalta un nacionalismo lírico que no disimula del todo veleidades y tácticas prefascistas. En Alemania, el naturalismo no muere súbitamente, pero se transforma en la obra de algunos autores, y asume en ellas una función ancilar, parecida a la que los superrealistas franceses asignaron, en 1928, a las fotografías con que ilustraban la descripción nostálgica de sus sueños.

Por lo que concierne a nuestra América, los poetas —anticipándose a sus compañeros españoles— forjan el modernismo y, merced a él, suscitan una nueva estrategia para luchar con la realidad. Algunos, como el Díaz Mirón del *Idilio*, no rompen de golpe con la perspectiva naturalista; otros, como el Lugones del *Lunario sentimental*, la aprovechan incluso para obtener efectos irónicos ingeniosos; pero, en su gran mayoría, escritores como Darío y Herrera y Reissig, Valencia y Amado Nervo, viven en un clima poético que es, por definición, hostil a las técnicas «realistas».

Sin embargo, en ningún país alcanzó la discusión de la realidad un valor de aventura como en España. Porque, en España, no se trataba solamente de manifestar una doctrina poética o filosófica, sino de adoptar una posición política. Y esa posición política reclamaba una rebelión frente a determinadas maneras tradicionales de comprender lo hispánico —y de sentirlo.

Hubo también aquí, desde el principio, una confusión que me interesa evitar. El «naturalismo» no es español. Galdós atravesó, sin duda, el «naturalismo», pero al fin y al cabo, lo superó. En su prefacio a *Los parientes ricos*, dice Rafael Delgado que «el autor está siempre en sus obras» y que «eso de la impersonalidad en la novela es empeño tan arduo y difícil» que lo tiene por «sobrehumano». Por su parte, en su prólogo a *El abuelo*, había ya declarado Pérez Galdós que «la imper-

sonalidad del autor, preconizada por algunos como sistema artístico, no es más que un vano emblema de banderas literarias, que si ondean triunfantes es por la vigorosa personalidad de los capitanes que en sus manos las llevan». «El que compone un asunto —añadía el novelista en 1897— y le da vida poética, así en la novela como en el teatro, está presente siempre: presente en los arrebatos de la lírica; presente en el relato de pasión o de análisis; presente en el teatro mismo. Su espíritu es el fundente indispensable para que puedan entrar en el molde artístico los seres imaginados que remedan el palpitar de la vida.»

Galdós superó, por ventura, el «naturalismo». Pero, tal vez por desafección de la historia, los españoles de 1920 (año en que el novelista murió) se sentían inclinados a aplicar a su producción artística el trato que merecía, a su juicio, la escuela del árbitro de Médan... En vano algunas voces se levantaron para afirmar lo que ahora vemos muy claramente, a saber: que ni todo era «naturalismo» en novelas como *Angel Guerra* y *Misericordia,* ni el realismo galdosiano era solo fruto de un agitado momento histórico, sino consecuencia de una sensibilidad que, en pintura, Velázquez y Goya exhibieron gallardamente y que admiramos también en *La Celestina,* en las *Novelas ejemplares,* en el *Quijote.*

Por eso dije, en párrafos anteriores, que continúa imponiéndose la revisión del juicio sobre Galdós. Y por eso añadí que esa revisión no la pide tanto el creador de *El amigo Manso* y de *Nazarín* cuanto España misma, la idea que nos formamos de ese gran pueblo.

Efectivamente, mientras los mejores espíritus españoles no se decidan a comunicarnos lo que piensan íntimamente de la épica galdosiana, mientras Galdós siga siendo un autor insigne, bueno para discursos de «centenario», pero ausente del diálogo cotidiano de lo español, quedará en los espectadores una sensación de recelo y de incertidumbre. Balzac y Stendhal en Francia, Dickens y Thackeray en Inglaterra, Manzoni y Fogazzaro en Italia, Dostoyevski y Tolstoi en el mundo entero, son entes vivos, gestores sin par de la actualidad. ¿Por qué, entonces, en el caso de don Benito, esa integración intelectual y social no se ha producido completamente?

El estudio que voy a emprender, en esta serie de notas, no aspira a calificar una gloria que, por sí sola, esclarece ya un

vasto e interesante capítulo de la historia española moderna; ni pretende suplir, por supuesto, una tarea que incumbe —en primer lugar— a críticos más expertos: la de situar a Pérez Galdós en el rango moral que le pertenece. A lo que tiende mi esfuerzo, modestamente, es a avivar, si posible aún más, la solidaridad del lector mexicano de hoy con uno de los mayores inventores de almas de nuestro idioma. Porque, afortunadamente, no es imprescindible escribir en inglés, en francés, alemán o ruso, para despertar la curiosidad de quienes advierten, en la literatura española, una razón de esperanza, de orgullo y de fe en el hombre.

Al regresar del primero de sus viajes a Francia, tenía Galdós veinticuatro años de edad y cinco de ferviente madrileñismo. De su infancia y de su primer aprendizaje en las Islas Canarias parecía guardar un recuerdo oculto, manantial de íntimas emociones, pero no de verbosas nostalgias líricas. De 1862 a 1867, había estudiado en Madrid una profesión liberal, que no ejercería —la de abogado— y un arte, mucho más liberal: el de ver imparcialmente las cosas, los seres y los paisajes: el de resumir, con los ojos, la realidad. Este arte sí habrá de ejercerlo en lo sucesivo, incluso durante la noche de aquella ceguera injusta que entristece, bajo los lauros, el rostro de su vejez.

Desde las mocedades había revelado el autor de «Gerona» y de «Trafalgar» dos aficiones complementarias: la del dibujo y la de las letras. Aunque el tiempo que dedicó a la segunda hubo de privarle de otorgar muchas horas a la primera, es interesante advertir que nunca la descuidó por completo y radicalmente. Los apuntes que de él hemos contemplado no nos recuerdan los de otros poetas y novelistas, como Stendhal y Víctor Hugo. Los de Stendhal son casi siempre planos, rápidos y esquemáticos. Constituyen puntos de referencia. Señalan sitios en los que una acción se efectuó. Los de Hugo, a veces muy sugestivos y algunos bellos, vibran de áspera fantasía: semejan sueños, erizados de agujas de catedrales. Los de don Benito son descripciones. Tienen, ciertamente, menos vigor que las otras —las que admiramos en sus novelas—, pero no menor ansia de realismo, de sencillez, de objetividad.

Sí, desde muy temprano, aprendió Galdós a observar sin pasión cuanto le rodeaba. Pero ¿qué le rodeaba, en Madrid, al volver de Francia?... Una actualidad que era toda historia: historia en ruinas, o historia en germen. Reliquias de una grandeza momificada, o semillas de pronunciamientos y de desór-

denes. En el fondo, inconformidad para lo presente; actualidad que negaba, a cada momento, lo actual.

De 1810 a 1821, la desintegración del imperio español había demostrado la debilidad de la monarquía y la inestabilidad de los órganos del Gobierno. En cambio, durante ese mismo periodo, el pueblo había sabido probar sus capacidades soberbias de resistencia ante el invasor. La lucha contra Napoleón fue una epopeya sin Aquiles y sin Patroclos; una gloria de todos, por todos hecha, como la justicia en Fuenteovejuna. El país real había logrado vencer, ahí precisamente donde el país abstracto —el de los Borbones— no había logrado sino humillarse. Abandonado por sus reyes, el pueblo dio la medida de su entereza. Los ejércitos más aguerridos de Europa no consiguieron amedrentarlo.

Sin embargo, el heroísmo de que ofreció tan inequívocos testimonios en la lucha librada a fin de salvar su perduración, no le sirvió de mucho para organizar después su vivir diario y establecer firmemente sus métodos de progreso. El reconocimiento oficial de la libertad de América se hizzo esperar demasiados años. La guerra carlista desangró a la nación. Y, cuando en 1839 se concertó el Convenio de Vergara, no se instaló realmente una paz interior auténtica. La pugna entre los partidos *(moderados y progresistas)* dio ocasión a numerosas controversias, sublevaciones e incertidumbres. Narváez y, luego, O'Donnell colocaron su acero al servicio de la llamada «moderación»; lo que, en la práctica, vino a significar que se moderaría la libertad al filo de las espadas. Espartero y Prim —generales también— encarnaban los propósitos «progresistas». Entre unos y otros, doña Isabel II hacía lo posible por mantener sobre su cabeza una corona sin majestad.

Mientras tanto, las ideas liberales cundían en la Península. A este respecto, observa Casualdero, el año en que nació Galdós (1843) «es uno de los más importantes en la historia de la cultura española». Explica, como sigue, su afirmación: «En 1559, Felipe II prohibió, bajo pena de muerte, a todo español estudiar en el extranjero, con excepción de Bolonia, Roma, Nápoles y Coimbra. En 1843, el ministro Gómez de la Serna presionaba a Julián Sanz del Río para que fuera a estudiar a Alemania, a Heidelberg: así quedó cerrado el periodo abierto en 1559. Felipe II consiguió lo que se había propuesto: segregar España de la hereje Europa. Con Sanz del Río comien-

za el movimiento contrario: incorporar de nuevo España al resto de Europa. Sanz del Río, con su enseñanza y su ejemplo, da lugar a la renovación intelectual y moral del país.»

Semejante renovación se efectuaba muy lentamente. Ya, en 1866, el estudiante Pérez Galdós se había visto sorprendido por los sucesos del 22 de junio. «A la caída de la tarde —escribirá, años después—, cuando pudimos salir, vimos los despojos de la hecatombe y el rastro sangriento de la revolución vencida. Como espectáculo tristísimo, el más trágico y siniestro que he visto en mi vida, mencionaré el paseo de los sargentos de artillería llevados al patíbulo en coche, de dos en dos, por la calle de Alcalá, para fusilarlos en las tapias de la antigua Plaza de Toros. Transido de dolor los vi pasar en compañía de otros amigos. No tuve valor para seguir la fúnebre traílla hasta el lugar del suplicio, y corrí a mi casa tratando de buscar alivio a mi pena en mis amados libros y en los dramas imaginarios que nos embelesan más que los reales.»

Se gestaba la revolución del 68. Galdós acaso la presentía; o, por lo menos, la deseaba. Pero, al volver de París —donde leyó por primera vez a Balzac—, lo que más le importa es definir él mismo su porvenir. Sus manuscritos juveniles ya no le agradan. Escribirá una novela sobre la vida española; no, desde luego, sobre las cosas que lo rodean ni sobre los acontecimientos que, sin perfil muy preciso, empiezan a dibujarse a su alrededor. A pesar de su realismo —o quizá por su realismo— ve a su país en futuro, un futuro todavía no novelable, o en pasado: un pasado al que convendría explorar, para descubrir las raíces de lo presente. El fruto de aquel empeño fue *La fontana de oro.*

Los críticos no aciertan aún a clasificar este libro, tan galdosiano. ¿Se trata de una novela independiente de los *Episodios nacionales?* Sí, puesto que no figura su nombre en ninguna de las series de la gran colección histórica. No, porque, en realidad, precede a esa colección, y la orienta y le da sentido. Los hechos que narra se desarrollan de 1821 a 1823. Se destacan sobre un fondo de reconstrucción histórica inconfundible: el ambiente de la Carrera de San Jerónimo, las tertulias de los inconformes, la vigilancia de los esbirros, los «serafines» del Exterminador, las actividades de las logias masónicas y, entre las perfidias del soberano —Fernando VII— el despertar de un liberalismo que aplastará el rigor de la Santa Alianza.

Don Benito no ha concebido aún el inmenso mural de los *Episodios;* pero, en ese primer relato —excelente y maduro ya, desde tantos puntos de vista— ensaya sus pinceles, estudia las proporciones, calcula la perspectiva; mide sus fuerzas. La realidad inmediata no le seduce todavía, como tema de narración. Buen hijo de un siglo «histórico», el pasado lo solicita. Por fortuna para él (y también para sus lectores), el éxito le demuestra que no anduvo desacertado ni en sus procedimientos ni en su elección. Cansado de la falsa novela histórica, del tipo de aquella que cultivaba Fernández y González, el público encuentra, en *La fontana de oro,* una fuente no metafórica de interés y de fácil amenidad. Los personajes no son fantasmas, ni tampoco autómatas gobernados por mecanismos de hilos vulgares, toscos y tensos. El paisaje urbano en el que viven, charlan, se disimulan o se declaran, no es un escenario de cartón. En sus páginas, la historia habla, ríe, solloza, y anda como la vida. Ha nacido un género novelesco. La puerta está abierta de par en par. Por ella desfilarán anualmente, a veces de cuatro en cuatro, como las estaciones, los *Episodios nacionales* de don Benito.

Antes de seguir el desfile de esos volúmenes, siento el deber de explicar una de mis frases. He dicho: «nació un género novelesco». Sin duda, tales palabras reclaman alguna exégesis. Porque la novela histórica no fue invención personal de Pérez Galdós. Aun sin hablar de todas las que trazaron, antes que él, otros españoles, bastaría pensar en Walter Scott para comprenderlo: el campo de la novela histórica rebasa —en el tiempo y en el espacio— los límites de Galdós. Pero ¿estamos absolutamente seguros de que se trate de un campo análogo —y de la misma especie de narraciones?... Hay en Walter Scott, como en Víctor Hugo —y hasta en Próspero Mérimée, hablo del autor de la *Crónica del reinado de Carlos IX*—, una tendencia a tomar la historia como el marco aparentemente rígido e inmutable, dentro del cual puede insertarse a gusto, con la mayor libertad del mundo, un cuadro de pura imaginación. Por eso los novelistas que cito prefieren trabajar en épocas muy distantes: la Edad Media de Ivanhoe, o la Edad Media de Claudio Frollo; el Renacimiento de Waverley o el Renacimiento de Bernardo de Mergy. Además, como lo que les interesa no es tanto la historia misma cuanto el «fondo» que

habrá de servirles para perfilar a sus personajes, son estos los que —en sus obras— adquieren mayor relieve.

Entiéndase que, cuando hablo de *personajes,* no pienso limitativamente en individuos de carne y hueso. Algunos de los héroes de Víctor Hugo están hechos de piedra; son catedrales, como Nuestra Señora. O están hechos de cólera y de censura; son símbolos de instituciones o de linajes, como la aristocracia en *El hombre que ríe.* Pero aun en tales relatos, el novelista no se propone contribuir al conocimiento histórico, ni difundirlo. Sus obras no se llaman *La reina Ana* o *La San Bartolomé,* o *La toma de Breda.*

Por el contrario, en Pérez Galdós, el propósito educativo resulta siempre evidente. El personaje central es el pueblo mismo. Aparecerán, por supuesto, en sus *Episodios* muchas figuras más o menos célebres y se esforzará el escritor incesantemente por presentárnoslas con fidelidad y con honradez. Pero ninguna de esas figuras atrae de modo unilateral y exclusivo nuestra atención. Entre todas ellas —ministros, almirantes, sacerdotes, duquesas, reinas y reyes— domina el pueblo, el que sufre, el que lucha, el que se estremece, el que vive para morir y muere para resucitar; es decir: la sustancia plástica y generosa que da continuidad a la obra del escritor y unidad al drama inmortal de España. «Fiel al genio de la raza —apunta Agustín Yáñez—, Pérez Galdós tiene un propósito ético... Pero, a diferencia de otros escritores españoles e hispanoamericanos, don Benito, fuera de sus personajes y de la dirección objetiva del suceder novelesco, apenas hace uso de la palabra en plan de cátedra. La suya es escuela de acción.»

Por otra parte, en Galdós, la novela histórica está vinculada con la existencia del novelista. De ahí que se haya circunscrito el autor a la perspectiva de un solo siglo: el que empieza, para él, históricamente, con la batalla de Trafalgar y hubiera concluido —tal vez— con las bodas de Alfonso XIII. Muchos de los acontecimientos narrados en las primeras series ocurrieron antes de que naciera Pérez Galdós. Pero su proximidad era manifiesta. La transmisión oral de esa historia viva no constituía, en manera alguna, ni un artificio ni un método inverosímil. No se trataba de inventar a Cartago, como lo pretendió Flaubert en las largas enumeraciones de *Salammbó;* ni de reconstruir la Roma de los Césares, como quiso hacerlo Sienkiewicz en su *Quo Vadis*; ni de revivir a Pompeya, como lo soñó la fantasía

erudita de Bulwer Lytton. Español en esto también —como en tantas otras características de su arte y de su conducta—, Galdós otorga el primer lugar, no al documento que amarillea en los expedientes de algún archivo (y que consulta, por cierto, muy minuciosamente), sino a la palabra: a la voz del hombre o de la mujer que presenciaron lo que nos dicen. La historia que le interesa es la que el pueblo sabe contar bajo el sol de otoño, en la paz rústica del domingo, o en las veladas de invierno, junto al brasero: la que vio, como Estupiñá, en una sucesión militar y cívica de balcones, la que dejó inválido a alguno de sus parientes, o náufraga la falúa conducida entre fragatas inglesas por el abuelo, o incendiada la choza en que su familia —una noche de guerra— se refugió...

Novela, sí, pero al servicio civil de la realidad y de la nación, que la informan y nutren por todas partes. Tanto es así que los títulos mismos de los volúmenes podrían servir para encabezar las secciones de algún compendio de historia hispánica: «Trafalgar», «La corte de Carlos IV», «El 19 de marzo y el 2 de mayo», «Bailén», «El empecinado», «La batalla de los Arapiles», «El 7 de julio», «El terror de 1824», «Zumalacárregui», «Vergara», «Narváez», «La revolución de julio», «Prim», «España sin rey», «Amadeo I», «La primera República»...

Todas estas circunstancias hacen de los *Episodios nacionales* un género propio, tan galdosiano como español. Es cierto, se ha dicho en múltiples ocasiones que, así como *Eugenia Grandet* influyó en el joven Galdós y le sirvió cuando menos de piedra de toque para probar el metal de su vocación, así también la idea de los *Episodios* obedeció a la lectura de Erckmann y Chatrian, los autores de *Madame Thérèse* y *El amigo Fritz*. Por lo que atañe a la eventual influencia de *Eugenia Grandet*, hablaré de ella más adelante, cuando trate el problema de Galdós y la realidad. Por lo pronto, me reduciré a señalar la desproporcionada importancia atribuida a ese libro, el cual, sin ser de los mejores de *La comedia humana*, hizo más en favor de Balzac que algunos otros, mucho más hondos. Recordaré, al respecto, que en 1843 Dostoyevski lo tradujo al ruso.

En cuanto a Erckmann y Chatrian, ciertas coincidencias son innegables, pero no me parecen demostrativas. Ni fue su intento de ambiciones tan amplias como el de don Benito, ni la historicidad de sus héroes tiene el alcance que

Galdós consiguió dar a sus *Episodios*. Sobre un punto en particular se ha exagerado, a mi juicio, el valor de esas coincidencias. Aludo al tono personal —y autobiográfico en cierto modo— que, tanto como Galdós, Erckmann y Chatrian prefieren visiblemente. ¿Cómo no percibir que, aunque don Benito no hubiese leído jamás a aquellos, todo le conducía, cuando escribió la primera serie, a la elección de ese tono autobiográfico y personal? Se ha mencionado ya, como antecedente, la novela picaresca del Siglo de Oro. Pero hay más. He manifestado que los *Episodios* son la historia del pueblo, escrita para el pueblo y *contada, también, por el pueblo*. Sin necesidad de imitar a nadie, Galdós hubo de comprender la conveniencia de que el autor interviniese lo menos posible en aquel relato. Era mucho más hábil ponerlo en boca de un imaginario vocero, partícipe en lo ocurrido. Así nacieron el «locutor» de la primera serie (Gabriel Araceli) y los cuatro protagonistas de las restantes: Salvador Monsalud, Fernando Calpena, el marqués de Beramendi y Tito. Al describírnoslos, dice acertadamente Sáinz de Robles: «Los cinco tienen un interés *íntimo* superior al que representa el que sean ellos quienes nos ponen en conocimiento de los sucesos. Gabriel Araceli, de origen humildísimo, privado en los comienzos de su vida de toda instrucción, desdichado en muchos de sus días, todo bondad y honradez innatas, representaba la nueva clase social nacida de aquel crisol que fue la guerra de la Independencia, en la que entraron tantos y tan dispares elementos. Salvador Monsalud, vehemente, patético, es como el símbolo de las nuevas tendencias constitucionales, en lucha contra el despotismo. Fernando Calpena, señorito rico, mimado, amable, interesado por muchas cosas, pero no arrebatado sino por las que afectan a su persona, personaliza el elegante escepticismo español derivado del romanticismo exasperado e inútil. El romanticismo produjo mucho cansancio de alma; este cansancio provocó una reacción de inapetencias sociales; vivir cada uno para sí era el lema de la generación del ochocientos cuarenta. Pepe García Fajardo, flamante marqués de Beramendi, significó la cuquería política desarrollada para el alcance de la panacea gubernamental, inventada y patentada a turno por los progresistas y los moderados. Tito, el inefable, el socarrón, el camándulas, el ingeniosísimo Tito, encarnó el personaje filosófico fin de siglo; personaje que creía en muy pocas cosas, que desconfiaba de casi

todos sus semejantes; personaje pesimista y agorero, pero con un hondo y desesperanzado amor a la Patria; personaje sibila de las inminentes catástrofes.»

La importancia concedida por don Benito al sistema del narrador —testigo cuya presencia en varios de sus *Episodios* debía velar la intervención ostensible del novelista— nos es confirmada por el propio Galdós. En sus *Memorias*, el autor nos refiere cuál fue el origen del personaje de Gabrielillo. Vale la pena escucharlo.

«A mediados del 72 —escribe— vuelvo a la vida y me encuentro que, sin saber por qué sí ni por qué no, preparaba una serie de novelas históricas breves y amenas. Hablaba yo de esto con mi amigo Albareda y como le indicase que no sabía qué título poner a esta serie de obritas, José Luis me dijo:

»—Bautice usted esas obritas con el nombre de *Episodios nacionales*.

»Y cuando me preguntó en qué época pensaba iniciar la serie, brotó de mis labios, como una obsesión del pensamiento, la palabra Trafalgar.

»Después de adquirir la obra de Marliani me fuí a pasar el verano a Santander. En la ciudad cantábrica di comienzo a mi trabajo, y paseando una tarde con mi amigo el exquisito poeta Amós de Escalante este me dejó atónito con la siguiente revelación:

»—Pero ¿usted no sabe que aquí tenemos al último superviviente del combate de Trafalgar?

»¡Oh prodigioso hallazgo! Al siguiente día, en la plaza de Pombo, me presentó Escalante un viejecito muy simpático, de corta estatura, con levita y chistera anticuadas; se apellidaba Galán y había sido grumete en el gigantesco navío *Santísima Trinidad*. Los pormenores de la vida marinera, en paz y en guerra, que me contó aquel buen señor, no debo repetirlos ahora...»

En efecto, ¿para qué repertirlos? ¿No conocen acaso ya tales «pormenores» todos los que leyeron alguna vez el primero de los *Episodios nacionales*, con sus inolvidables retratos de Churruca y de Alcalá Galiano, «el más valiente brigadier de la Armada»? El señor Galán no proporcionó solamente a Galdós la idea que dio vida a Gabriel Araceli. Le demostró que la historia se transmite por la palabra hablada y que el texto de Marliani podrá ser indispensable, pero la voz del antiguo gru-

mete es más convincente, porque posee una autoridad moral de conmovedoras repercusiones.

Retengamos, además, una declaración sobre la que habré de insistir en otro lugar de estos comentarios. Lo primero que se le ocurre contar a Galdós es una derrota. La palabra Trafalgar le sube a la boca —no nos lo oculta— «como una obsesión» de su pensamiento.

Procede añadir que esos casos-tipo (que Galdós utiliza para lograr que la historia del pueblo describa al pueblo la historia de la nación) se complementan muy ingeniosamente. Ya que el pueblo no está constituido solo por Gabrielillos, Galdós elige, en hombres como Calpena o García Fajardo, a representantes de otros sectores de la sociedad española contemporánea. La simpatía del escritor envuelve más espontáneamente a los más modestos, como Araceli. De ahí, quizá, el agrado mayor con que leemos los episodios donde resuena la voz amable de quien fuera voluntario en Trafalgar y cajista en Madrid, en el Madrid precursor de las glorias del 2 de mayo. Pero los restantes no son menos obedientes al patriótico impulso de don Benito. Como en la tragedia clásica, todos ellos son «el protagonista». Como en ella, también, el comentario se encuentra a cargo del coro. Y el coro es el pueblo mismo, figurado en ocasiones por un conjunto, anónimo y elocuente; encarnado en otras por algún héroe desconocido, como ese «medio hombre» de «Trafalgar», que a los sesenta años, cojo y manco a la vez, se agrega con entusiasmo a los marineros de su país, se prodiga durante el combate, enseña a Araceli niño el arte de morir generosamente y compensa en el alma de los lectores la tristeza de la derrota con el orgullo de un valor popular, sonriente, lúcido y piadoso...

Se comprende el éxito rápido —y prolongado— que obtuvieron los *Episodios* de don Benito.

A los doce años, muchos de mis compañeros de estudio, en la antigua Escuela Preparatoria, adquirían junto conmigo, semana a semana, algún volumen de la edición rojo y gualda que tanto importunaba a Xenius. No era aquella una moda, aunque sí el final de una tradición. Ahora, ya no es lo mismo. Pero no olvidemos que la colección galdosiana suscitó en nuestra patria ecos muy significativos. El más directo fue, incuestionablemente, el de los *Episodios históricos mexicanos*, de don Enrique de Olavarría y Ferrari. El más original —y el más valioso,

sin duda— fue el de don Victoriano Salado Alvarez, cuyas obras *(De Santa Anna a la Reforma* y *La Intervención y el Imperio)* son, según dice un crítico, «crónica animada, pintoresca, de la vida mexicana en el dramático periodo que va de la dictadura de Su Alteza Serenísima a la tragedia del Cerro de las Campanas», y a las que, «si algún parentesco literario hubiera de asignárseles, constituiríanlo los *Episodios* de Galdós».

Don Benito organizó el desfile de sus «obritas» —como decía— en cinco regimientos que él llamó «series». Cada serie debía constar de diez unidades. Las cuatro primeras están completas. La última solo cuenta con seis. La colección principió a editarse en 1873 y concluyó, sin finalizar, en 1912. En total: treinta y nueve años. Pero hay que restar de esa suma los diecinueve que median entre la aparición de *Un faccioso más...*, que cierra en 1879 la serie número dos y la publicación de *Zumalacárregui*, que en 1898 reanuda la obra e inicia la serie número tres. La estadística es impresionante: cuarenta y seis volúmenes en poco menos de veinte años. Y crece el asombro de quien la evoca al considerar que, incluso durante aquellos cuatro lustros, no se redujo Galdós a redactar solamente los *Episodios*. De 1873 a 1879 dio a la estampa cuatro grandes novelas —algunas en varios tomos— y, de 1898 a 1912, escribió otras tres e hizo representar ocho piezas teatrales: dramas, tragicomedias y comedias.

Los biógrafos de Galdós han tratado de esclarecer por qué causas interrumpió —de 1879 a 1898— su triunfal galería histórica. El propio don Benito nos da, a su modo, una explicación. «Al terminar, con *Un faccioso más y algunos frailes menos* —dice—, la segunda serie de los *Episodios nacionales* hice juramento de no poner la mano por tercera vez en novelas históricas. ¡Cuán claramente veo ahora que esto de jurar es cosa mala, como todo lo que resolvemos menospreciando o desconociendo la acción del tiempo y las rectificaciones que este tirano suele imponer a nuestra voluntad y a nuestros juicios!» Su explicación, en el fondo, no explica nada. Nos revela cómo juró; pero no nos dice por qué juró. Para Sáinz de Robles, la «explicación es sumamente sencilla». «Al acabar Galdós la segunda serie —escribe en la Introducción a las obras completas del maestro—, la novela histórica había pasado de moda.» Y alude

a la indiferencia del público para las de Amós Escalante y Fernández y González. Muy bien. Pero ¿por qué, entonces, declara inmediatamente: «Los *Episodios* eran la excepción, porque en ellos lo histórico iba arropado por lo novelesco y por el costumbrismo más realista»?... Si los *Episodios* constituían una excepción —y así lo prueba la difusión de sus ediciones—, la explicación del señor Sáinz de Robles deja de parecernos tan evidente, como él lo afirma. Por eso probablemente nos da otra a continuación: «En pleno éxito —añade— Galdós no quiso arriesgar su fama.» Supongámoslo de buen grado. Pero el problema perdura. ¿Por qué motivos un escritor, en plena fuerza creadora y en «pleno éxito», teme arriesgar su fama a la mitad de una empresa que le ha ganado muchos lectores, muchos aplausos y muchos triunfos —y la abandona precisamente para entregarse a escribir novelas mucho más arduas? Los *Episodios nacionales* —indica luego el propio señor Sáinz de Robles— representan «la parte menos discutida por la crítica, la aceptada sin reservas por todos los públicos, cualesquiera sean sus ideologías». ¿Cómo admitir, por tanto, que la razón del silencio histórico de Galdós estribe en el miedo, en el temor de «arriesgar su fama»?

Creo, al contrario, que la causa profunda de aquel silencio reside en la virtud suprema de don Benito: su valiente, su terca, su infatigable sinceridad. Sentía él —si no me equivoco— que, a la contribución histórica ya ofrecida, era menester agregar la crítica de la España contemporánea. Esa crítica sí contenía peligros. Esa crítica sí era un riesgo para su fama. Por eso, arrojadamente, la acometió. De 1879, año en que suspende los *Episodios*, a 1898, año en que vuelve a ellos, se consagra Pérez Galdós a obras de incuestionable intención social. Con *La desheredada* principian a la vez, en 1881, las «novelas contemporáneas» y la etapa naturalista del escritor. Y, como confirmación de la hipótesis, encontramos que, tan pronto como publica *El abuelo* —la última de sus grandes obras «actuales»—, regresa a la redacción de los *Episodios*. Lo dije antes: de 1898 a 1912 solo escribe Galdós tres novelas independientes. Ninguna de ellas se sitúa en el plano de *Fortunata y Jacinta, Ángel Guerra* y *Misericordia*.

Aun así, otra cuestión se plantea frente a nosotros. Si en 1879 don Benito deja el caudal histórico para afrontar la crítica de la realidad inmediata que lo circunda, ¿por qué en 1898 pa-

rece descuidarse de esta (por lo menos en las novelas) y se instala otra vez en el cauce histórico? O, para expresarlo con términos de Unamuno, ¿por qué se aleja de los *hechos permanentes*, que son «historia silenciosa», y se inclina de nuevo a la consideración de aquellos *sucesos fugaces*, que don Miguel califica de «historia bullanguera»?

He de tocar aquí un punto que no traté cuando transcribí ciertas revelaciones de don Benito. Me refiero a la respuesta que dio a su amigo Albareda en 1872. Este le preguntaba en qué época iniciaría sus *Episodios*. Y, «como una obsesión del pensamiento», la palabra Trafalgar brotó de los labios del escritor. El recuerdo de la derrota española lo enardecía. Ahora bien, veintiséis años más tarde España se ve afligida por otra derrota tremenda: la del 98. Y ese momento, singularmente, es el que elige Pérez Galdós para proseguir su aventura histórica.

¿Cómo no establecer una relación entre el dolor de su patriotismo herido y la robustez de su fe en la unidad esencial y moral de España? La misma desgracia que incita a la generación del 98 a mirar con recelo el fervor histórico lo impele a él a tomar la historia como el asta de una bandera. Cuando otros, no menos patriotas y apasionados que él, buscan a España en lo eterno y quieren huir de la «esclavitud del tiempo», él enarbola el tiempo sin cólera ni vergüenza, pues sabe que de episodios —tristes o alegres, célebres o apagados, trágicos o gloriosos— está hecha la eternidad de una gran nación.

La derrota es estímulo de los fuertes. Y el alma de don Benito es un alma fuerte. En cuanto a su patriotismo, me concretaré a citar estas palabras pronunciadas por Gabrielillo en los minutos que precedieron a la batalla de Trafalgar. «Me representé a mi país —escribe Araceli-Galdós— como una inmensa tierra poblada de gentes, todos fraternalmente unidos; me representé la sociedad dividida en familias, en las cuales había esposas que mantener, hijos que educar, hacienda que conservar, honra que defender; me hice cargo de un pacto establecido entre tantos seres para ayudarse y sostenerse contra un ataque de fuera, y comprendí que por todos habían sido hechos aquellos barcos para defender la patria, es decir, el terreno en que ponían sus plantas, el surco regado con su sudor, la casa donde vivían sus padres, el huerto donde jugaban sus hijos..., el puerto donde amarraban su embarcación fatigada del largo viaje, el almacén donde depositaban sus rique-

zas; la iglesia, sarcófago de sus mayores, habitáculo de sus santos y arca de sus creencias; la plaza, recinto de sus pasatiempos; el hogar doméstico...; la cocina, en cuyas paredes ahumadas parece que no se extingue nunca el eco de los cuentos con que las abuelas amansan la travesura e inquietud de los nietos; la calle, donde se ven desfilar caras amigas; el campo, el mar, el cielo, todo cuanto desde el nacer se asocia a nuestra existencia, desde el pesebre de un animal querido hasta el trono de reyes patriarcales; todos los objetos en que vive prolongándose nuestra alma, como si el propio cuerpo no le bastara.»

Pero (y esto es lo admirable) el patriotismo de don Benito no es ni un nacionalismo agresivo, ni una beatificación vanidosa de lo español. Cuando habla de algún enemigo de España, como Nelson, lo hace con respeto para el hombre y para el marino Cuando recuerda los días de 1808 distingue muy claramente entre las vejaciones del populacho y la exaltación del pueblo. A aquel nos lo muestra, bajo la luz más dura, el 19 de marzo, en las depredaciones dramáticas de Aranjuez. Y a este —al heroico, al incomparable, al que nadie frena— nos lo pinta de cuerpo entero, con los colores de Goya, en las horas sublimes del 2 de mayo.

Su amor por lo nacional no es nunca odio cerril para lo extranjero. Al contrario: reconoce con lealtad la virtud de todos y sustenta —desde 1873— un pacifismo que, de haberlo expresado mucho después, algunos hubiesen atribuido a la influencia mística de Tolstoi. «Esto —dice— de que las islas han de querer quitarse unas a otras algún pedazo de tierra lo echa todo a perder. Sin duda, en todas ellas debe de haber hombres muy malos que son los que arman las guerras para su provecho particular, bien porque son ambiciosos y quieren mandar, bien porque son avaros y anhelan ser ricos. Estos hombres son los que engañan a los demás, a todos estos infelices que van a pelear; y para que el engaño sea completo los impulsan a odiar a otras naciones, siembran la discordia, fomentan la envidia, y aquí tienen ustedes el resultado...»

Semejante pacifismo no es jamás en él una actitud postiza y declamatoria. Le repugna la violencia, aunque la acepta cuando surge como defensa indispensable del honor, el derecho y la libertad. Porque, para Galdós, libertad y justicia son una y la misma cosa. Sin justicia, la libertad sería siempre imperio:

agresión para nuestros prójimos y, para nosotros, esclavitud dentro de lo nuestro, sometimiento a nuestra pasión. De ahí su rigor para todas las formas de intolerancia, lo mismo la que obedece a móviles religiosos que la que pretende imponerse en nombre de la política. Con infalible imparcialidad describe a Godoy, da cuenta de sus vicios, de sus defectos —y exhibe a la vez los vicios y los defectos de la muchedumbre que trata, entre injurias, de asesinarlo. Los oficiales de Bonaparte no son en sus *Episodios* simples máquinas de opresión. Algunos se compadecen de lo que miran. Uno, ante las lágrimas de Araceli, contrariando la disciplina, cede a sus ruegos.

Ni lo ajeno es malo por ser ajeno; ni lo propio, por propio, ha de ser juzgado como tipo de angélica perfección. El *Santísima Trinidad* es un barco enorme, el mayor del mundo; pero maniobra difícilmente. Los soldados de Su Católica Majestad son estoicos y decididos, pero muchos no están inmunes ni al mareo ni a la flaqueza. Los ingleses no corresponden al modelo del cruel pirata. Se acercan «con delicada cortesía» a los prisioneros; saludan a los heridos con gravedad. La señora de Rumblar es patriota, pero le importuna que alguien —para elogiar a su hijo— diga que trataba él a sus hombres como si fueran iguales todos. Hasta el patriotismo, en ella, tiene los límites de su casta. La *Primorosa* resulta una maja peor que provocativa; sus ternuras como sus «chirigotas» huelen a especias y a vino espeso, pero nadie más madrileña y batalladora en la plaza pública; ninguna voz alienta a los sublevados como su voz. Sin embargo, cuando una de sus amigas cae en el arroyo deshecha por la metralla, la *Primorosa* se pone pálida. Ha tenido miedo. Ese miedo, más que cualquier elogio, subraya su valentía.

No; ningún historiador más patriota —y ningún patriota más objetivo. El argumento de la novela trata de integrarse en la historia y, *en general*, la anécdota de cada protagonista no se sobrepone tediosamente al suceso hispánico merced al falso paralelismo que, en narraciones de otros autores, se descubre con tanta facilidad. Aun así, la dosificación de lo histórico y de lo novelesco no deja de prestarse a serios errores. En «Cádiz», por ejemplo —ya lo había observado Menéndez y Pelayo—, la proporción de lo histórico es tan pequeña que incluso el título de «episodio» inquieta un poco al conocedor. El byronismo de Lord Gray no nos persuade mucho. Unidos a los de

Inés con Gabriel, sus amores con Asunción acaban francamente por aburrirnos. De igual suerte, en «La batalla de los Arapiles» todas las aventuras de Miss Fly pesan demasiado sobre el relato. Abreviarlas —o suprimirlas— sería un consuelo.

A menudo, las peripecias exhiben —con infortunada evidencia— la voluntad de llegar al fin y de llegar a él por senderos casi folletinescos. No es raro que, hacia los postretros capítulos de un volumen, la acción del libro se precipite y se acumulen las desventuras, colocando al lector así (como a los espectadores de las películas «de episodios») en cierta ansiedad por averiguar cómo escaparán los héroes más atractivos a la maquinación infernal en que se hallan presos. Todo esto implica, innegablemente, una concesión a las impaciencias del público. Pero, a cambio de esos defectos (inevitables, acaso, dados el género de la obra y el deseo de interesar a las mayorías con los recursos más espectaculares), ¡cuántas excelencias de emoción y de observación!

La psicología de los personajes puede estimarse simplificada, aunque nunca tanto que los sitúe, arbitrariamente, en planos de inhumana y teórica idealidad. Los buenos son esencialmente buenos —y los malos lo son positivamente—. Sin embargo, la imparcialidad de Galdós y su realismo no le permiten llevar las cosas hasta el extremo de que unos y otros —malos y buenos— nos parezcan meros autómatas de la malignidad o de la virtud. Por momentos la mano del dibujante se apoya con exceso, como en la caricatura de los Requejos; pero con más frecuencia lo que sorprende es la sinceridad, la honradez del trazo, como en los retratos de don Alonso Gutiérrez de Cisniega, o de Amaranta, o de Santurrias, el sacristán de don Celestino, o de ese don Diego, de la familia de los Rumblar, que se levanta tarde todos los días y «después de dar cuerda a sus relojes se pone a disposición del peluquero, quien en poco más de hora y media le arregla la cabeza por fuera, que por dentro sólo Dios pudiera hacerlo»..., ¡y todo ello tranquilamente mientras Madrid hierve en cólera y los ejércitos napoleónicos llegan a Chamartín!

Pero si los retratos son admirables, ¿qué decir de las descripciones? Toda la España del ochocientos está presente en los *Episodios*, con sus instituciones y sus oficios, sus pronunciamientos y sus teatros, sus logias y sus conventos, sus frailes y sus ministros, sus risas y sus angustias, su júbilo y su dolor...

Con la más sutil de las magias —la del verismo— el narrador nos traslada desde el castillo de popa de un buque desarbolado hasta la sombra, olorosa a tinta, de un taller madrileño de imprenta; y de ahí al «salón», de una verdulera o al mostrador de una librería a la cual concurren «poetas hueros, o con seso, aunque estos los menos», y donde se venden —si es que se venden— obras de títulos muy lacónicos. Este, verbigracia: *Manifiesto de los íntimos afectos de dolor, amor y ternura del augusto combatido, corazón de nuestro invicto monarca Fernando VII, exhalados por triste en el seno de su estimado maestro y confesor, don Juan Escóiquiz, quien por estrecho encargo de su majestad lo comunica a la nación en un discurso.* Con Galdós vamos al teatro y vemos piezas tan oportunas como *La alianza de España e Inglaterra, con tonadilla;* o leemos las efusiones del «Semanario Patriótico»; o asistimos, en la calle de Atocha, a una velada de los Rosa-Cruz; o nos enteramos de que la Congregación de Lavado y Cosido es una junta creada por las señoras de la nobleza para lavar y coser la ropa de los soldados en esas críticas circunstancias; o visitamos a la Zancuda, o coreamos a la *Pelumbres,* «una de las mujeres de mejor mano para tocar castañuelas» que había en Madrid, o nos detenemos en la calle de las Maldonadas a que nos reciba *Rosa la Naranjera,* a cuya tertulia iban acaso reyes auténticos, aunque los únicos que veían siempre los huéspedes eran los de copas, bastos, oros y espadas, «los cuales no faltaban ni una noche y con toda familiaridad y franqueza se dejaban llevar de mano en mano».

En sus demás novelas, don Benito concede escaso lugar a la aristocracia. No ocurre lo mismo en los *Episodios,* donde tal omisión habría sido antihistórica y visiblemente deliberada. He hablado ya de Amaranta y de los Rumblar; pero sería imposible olvidarnos de la condesa de Arista, o de doña María de la Paz Porreño o de aquel duque de Arión, educado en Francia, que lo ofrecía todo, hasta el traje, *de tout son coeur,* lo cual no debe tomarse en poco, pues se trataba de un hombre en cuya persona lo único verdaderamente notable «era la atildada perfección en el vestir».

No obstante, los personajes del pueblo son los que «viven» —con más audaces palpitaciones y gracia más pintoresca— frente a nosotros. Aquella *Zaina,* pongo por caso, de quien se enamoran al propio tiempo Juan de Mañara y Diego Rumblar.

Galdós nos brinda de ella un daguerrotipo insustituible. Me interesa insertarlo aquí, a guisa de ilustración. «El dorado alcázar, el Medina-al-Fajara, el Bagdad, la Sibaris y la Capua de sus impresionables sentidos (don Benito habla de Rumblar) estaban en casa de la *Zaína;* aquella beldad incomparable; aquella que al aparecer por las mañanas en la esquina de la calle de San Dámaso, dentro de su cajón de verduras, daría envidia a la misma diosa Pomona en su pedestal de frutas y hortalizas. Y ¿qué diremos de aquella gracia peculiar con que lavaba una lechuga, arrancándole las hojas de fuera con sus divinas manos, empedradas de anillos? ¿Qué del donaire con que hacía los manojillos de rábanos que, entre sus dedos, racimos de corales parecían? ¿Qué de aquella por nadie imitada habilidad para poner en orden los pimientos y tomates, cuya encendida grana se eclipsaba ante el rosicler de su cara? ¿Qué de aquel lindísimo gesto con que metía los cuartos en la faltriquera, olvidándose casi siempre de dar la vuelta? ¿Qué de aquella postura (digna de llamar la atención de Fidias) cuando descolgaba una sarta de ajos que al enroscarse en sus brazos no se tomarían por otra cosa que por rosarios de descomunales perlas? ¿Qué de la destreza y soltura con que arrojaba las hojas de col sobre los usías que iban a requebrarla? ¿Qué de su ciencia en el vender, y su labia en el regateo y su diplomacia en el engañar, que a esto y a nada más propendían todas y cada una de las sales y monerías de su lengua y ademanes?»

Por insistente, la ironía de este fragmento podrá parecer espesa a los paladares que presumen de refinados; pero advierto en ella la habilidad de un pintor histórico muy certero. En efecto, si la *Zaína* fuera exclusivamente verdulera resultarían crueles y desmedidas tantas ponderaciones. Pero la *Zaína* es el centro de uno de esos grupos sociales que, por heterogéneos, indican ya el desconcierto de una época lastimosa. A su casa van señoritos desocupados, como don Diego, o regidores acusados de complicidad con el enemigo, como Mañara. El desastre ha roto las fronteras políticas exteriores, abriendo el territorio de España a las fuerzas de Bonaparte; pero ha roto también las fronteras internas, los prejuicios de clase y de educación. Al burlarse de la *Zaína,* don Benito no se burla del pueblo auténtico, sino del pueblo envilecido por el dinero de los truhanes que ostentan títulos, gastan partícula en sus tarjetas y ceden al agresor.

Por encima de todo —en los *Episodios*— está el pueblo siempre. No el mercenario, que vende sus «manolas» y «chulas» a quien las paga, y prolonga a los pícaros de otro tiempo en enredos de trampas y de navajas, entre ojos de alguaciles y prestamistas. Ni el populacho, con el que jugar tiene sus peligros. «Es como el toro —dice Galdós— que tanto divierte y de quien tantos se burlan, pero que, cuando acierta a coger a uno, lo hace a las mil maravillas.» «Vimos caer a Godoy —agrega—, favorito de los reyes, y ahora hemos visto caer a Mañara, favorito del pueblo. Todas las privanzas que no tienen por fundamento el mérito o la virtud suelen acabar lo mismo. Pero nada hay más repugnante que la justicia popular, la cual tiene sobre sí el anatema de no acertar nunca, pues toda ella se funda en lo que llamaba Cervantes 'el vano discurso del vulgo, siempre engañado'.»

Las simpatías de don Benito no van ni a los pícaros, ni a las damiselas de la Corte, ni tampoco a la plebe trágica. Van en cambio —¡y con cuánta espontaneidad!— al pueblo honrado, valiente, enérgico, laborioso: el que perdona, con su grandeza, la mezquindad de quienes no saben cómo guiarlo; el que hace al país todos los días, de sol a sol, y lo hace a mano, como un encaje; o con martillo, como una reja; o con amor y con piedras, como una iglesia; o con azadones y arados, como un trigal; o con sangre, como una guerra de independencia; o a cincel, como el dios de una fuente pura; o con llanto, como una endecha; o con hijos y flores, como una casa.

Grumete o abanderado, peluquero u orfebre, campesino o cajista, pescador o sastre, albañil o cochero, músico o pintor, el pueblo es el poeta y el héroe esencial de los *Episodios*. Cuando los más astutos pactan con los representantes del adversario, él está convencido de que —a la larga— la política más astuta es la resistencia, y la prudencia consiste en jugar su suerte, si es menester hasta el sacrificio.

Gran enseñanza, que no podría yo resumir mejor de lo que logró hacerlo el propio Pérez Galdós, porque «el pueblo, en nuestras sociedades, conserva las ideas y los sentimientos elementales en su tosca plenitud, como la cantera contiene el mármol, materia de la forma» y porque él —el pueblo— «posee las verdades grandes y en bloque».

«Un ser real es percibido, en gran parte, merced a nuestros sentidos. Es decir: por profundamente que simpaticemos con él, permanece opaco para nosotros; constituye un peso muerto que nuestra sensibilidad, por sí sola, no está en condiciones de levantar. Si una desgracia lo hiere, solo podrá conmoverse —en nosotros— un fragmento de la noción total que nos hemos hecho de su existencia. El hallazgo del novelista reside en haber tenido la idea de sustituir semejantes fragmentos (impenetrables al alma) por una cantidad igual de fragmentos inmateriales, que nuestro espíritu puede asimilar. A partir de ese instante no importa que las emociones y los actos de tales seres sean verdaderos o no. Ya los hicimos nuestros; se producen en realidad en nosotros mismos... Cuando el novelista ha conseguido ponernos en ese estado, su libro nos inquietará cual si fuera un sueño —un sueño más claro que todos los que tenemos mientras dormimos; un sueño cuyo recuerdo perdura más. Desencadena entonces el novelista sobre nosotros, en una hora, todas las dichas y las desgracias posibles. Para experimentar tantas desgracias y tantas dichas tendríamos que invertir años enteros de nuestra vida. Y, aun así, las más intensas no nos serían reveladas acaso nunca, porque la lentitud con que se producen nos priva de percibirlas...»

Este párrafo de *Por el camino de Swann* es, a mi juicio, no solamente la confesión del procedimiento psicológico utilizado por Marcel Proust, sino la explicación más certera de lo que llaman algunos críticos «la magia del novelista», o sea el poder de captar la impaciencia de los lectores con la invención, no con la transcripción de la realidad.

¿Por qué sabemos tan poco de la alegría o de la tristeza de nuestros prójimos, de la satisfacción paternal del cartero que una mañana nos enseñó las calificaciones escolares de su muchacho, o de la melancolía de la portera a quien saludamos

cuando vamos a casa de algún amigo, o de los sueños de la empleada que nos vende los sábados por la tarde nuestra provisión semanal de revistas o de tabaco? Y ¿por qué, en distinto plano, estamos tan enterados de los motivos de la ambición de un Julián Sorel, de los orígenes de la religiosidad de un Aliocha Karamásov y del secreto del amor abnegado de Marianela? ¿Cómo es posible que el hombre, tan incomunicable en la vida para el resto de los mortales, se vuelva claro, tan claro y tan transparente, cuando la imaginación del poeta lo circunscribe al perfil de un «protagonista»? ¿Qué poseen los personajes —que falta al hombre? O, mejor dicho tal vez, ¿qué es lo que sobra al hombre y le impide ser tan inteligible, a la simple atención de sus semejantes, como el personaje de una novela?

A todas estas preguntas, Proust contesta sin eufemismos. Lo que hace incomunicable a los hombres es el carácter *intransferible* de su existencia, río continuo que no podemos aprehender de una sola vez y al que tenemos que aproximarnos con intervalos. Con intervalos que le permiten, en cierto modo, burlar nuestro afán de conocimiento, pues el ser que tratamos ayer no es el mismo que vemos hoy, y el que vemos hoy se transformará mañana insensiblemente —pero también positiva, segura, forzosamente...

En cambio el personaje de un libro no existe nunca sino en nosotros; pero existe entonces de todo a todo, sin posibilidad de evasión o de subterfugio. Al crearlo, el autor hubo de construirlo con materiales asimilables para el lector, con imágenes, conceptos y sentimientos que valen precisamente por *transferibles* y que serían muy defectuosos si resultaran tan exclusivos e inalienables como la vida.

Por realista que supongamos a un escritor, su obra novelesca será apreciada en la medida en que no consienta ser el copista sino, a lo menos, el traductor de la realidad. Si los héroes de sus relatos fuesen exactamente los hombres y las mujeres que con él tratan —Juan, Pedro, Lupe—, si en sus diálogos se expresasen como acontece que hablen esas personas en el tranvía, en el cine o en el café, la obra se erizaría de entes impenetrables, como impenetrables somos nosotros, por accesibles que nos juzguemos, incluso para quien cree que ha aquilatado más hondamente nuestros enigmas.

En la vida real lo que nombramos amistad, simpatía, ter-

nura, afecto, es siempre un contrato ambiguo y de cláusulas rescindibles, pues lo que sella tal convención (a veces con lágrimas y con sangre) es el acuerdo de dos hipótesis, la coincidencia de dos representaciones, inevitablemente sujeta a error.

En la novela, por el contrario, el personaje —débil o poderoso, necio o inteligente, frío o sentimental— será siempre el mismo. Cambiará, sin duda, ante nuestros ojos. Si no cambiase acabaría probablemente por aburrirnos. Pero cambiará conforme a reglas que descubrimos en pocas horas, a diferencia de lo que ocurre con los seres que conocemos en el mundo de lo concreto, de quienes nunca, por cercanos que los sintamos a nuestro espíritu, predeciremos completamente las misteriosas metamorfosis.

Melibea puede amar a Calisto entrañablemente; puede entregársele, a despecho del respeto que siente para Pleberio. Pero Melibea no será Calisto en ningún instante, ni Calisto, aunque la idolatre, será Melibea jamás. Esta incapacidad de ser otros de los que somos es condición auténtica de la vida. En la novela, la verdad cambia. Y ni Melibea ni Calisto serían auténticos si no pudiésemos integrarlos a nuestro ser y confesar (aunque a veces no lo digamos) que Melibea y Calisto forman parte de nuestra esencia, que son *nosotros*.

Se ha comentado mucho la exclamación de Flaubert: *Madame Bovary... c'est moi!* Y, sin embargo, no hay en aquella frase el menor asomo de paradoja. Porque lo que otorga a los personajes de toda buena novela su calidad profunda de personajes es, por una parte, que son ubicuos y, por otra, que existen solo porque queremos. Su ubicuidad es tan manifiesta que no sé si vale realmente la pena de mencionarla. Acaso en este momento hay en el mundo diez mil personas que están leyendo *El idiota* de Dostoyevski. Existen por consiguiente, también en este momento, diez mil príncipes Mischkin, iguales todos, aunque no intercambiables, porque el príncipe Mischkin que vive discurre y sufre en la imaginación de un doctor germánico, de Stuttgart o de Coblenza, no puede ser exactamente el mismo príncipe Mischkin que pasa por el espíritu de una telefonista de Copenhague, de un juez de Londres, de un estudiante de Atenas, de un ingeniero de Massachussets, de una modista de Buenos Aires, de un profesor de Puebla o de un museógrafo del Brasil. Un lector lo concebirá más pálido y más delgado.

Otro, más pequeño y más sonriente. Otro, más pobre y más mal vestido... Así, cada uno lo hará encarnar en un cuerpo súbito y diferente; cada uno lo hospedará, no en las alcobas imaginadas por Dostoyevski, sino en esas alcobas de fantasía que abre instintivamente, en el pensamiento de cada cual, la evocación de la antigua Rusia y la música de estos nombres: San Petersburgo, Neva, Moscú.

Según se advierte, el don de la ubicuidad es compensado, en el caso de los protagonistas de una novela, por la extraña docilidad con que asumen ellos la corpulencia, el rostro y el atavío que estamos dispuestos a concederles. Sí; existen cuando queremos; existen porque queremos; pero existen en todas partes. Y, cuando existen, somos nosotros quienes por ellos gozamos o padecemos, reímos o suspiramos, abdicamos o persistimos.

Combo dice Proust, el novelista crea a sus héroes sustituyendo el conjunto de los fragmentos de que están hechos los hombres —y que resultan impenetrables para el espíritu— por una «cantidad igual» de fragmentos inmateriales, que podemos asir con la inteligencia. Esos fragmentos no existen nunca, de manera concreta y tangible, en la realidad. Son intuiciones, recuerdos, sueños, sentimientos, ideas y teorías que la adivinación del autor atribuye a las almas de sus lectores y con cuyo auxilio da vida a sus personajes, merced a la más sutil de las colaboraciones: la de un convenio en potencia entre quien escribe y quienes van a creer en lo que él escribe.

¿Cómo puede entonces hablarse de «realismo» en el arte de la novela? ¿Por qué, al referirse a Galdós, le clasifica habitualmente la crítica en el sector de los realistas? En otras palabras, ¿qué significa, en verdad, esto del realismo de la novela? ¿Y qué valor debemos reconocer al realismo de don Benito Pérez Galdós?

Ante todo, se impone una observación. Suele hablarse, como si fueran términos similares, de «naturalismo» y de «realismo» y, por otra parte, como si representaran la antítesis de esos términos, de «espiritualismo» y de «idealismo». Viene a complicar todavía más las cosas el hecho de que, al examinar el siglo XIX, haya de mencionarse a la vez la antinomia de dos escuelas: la clásica y la romántica.

Todos estos marbetes, signos, marcas, señales, índices y patentes pueden ser útiles, porque ayudan al diletante a no per-

derse del todo en sus repentinas y rápidas excursiones por el jardín retórico de las letras. Cuando un manual cataloga entre los románticos a Larra y a Espronceda, o a Byron y a Shelley, o a Víctor Hugo y a Alfredo de Musset, el estudiante cree ya pisar un terreno firme. Pero semejante firmeza resulta pura figuración; porque, si avanza en el conocimiento de esos románticos, sus dudas iniciales se multiplican. ¿No hay un vigor «realista» en *Los miserables* de Víctor Hugo? ¿Y no se prolonga en algunos de los «proverbios» de Alfredo de Musset, con un oro apagado y terso, la luz del crepúsculo de los clásicos?

En España las definiciones se vuelven más arduas y peligrosas porque —durante todo el siglo XIX— la sonoridad española se puebla de ecos. En los albores de la centuria prevalece el neoclasicismo, de filiación francesa no discutible. Cuando triunfa el romanticismo los espíritus se dispersan, conforme a particulares e insólitas aficiones. Byron, Hugo y Enrique Heine son poetas muy imitados; pero, afortunadamente, la influencia extranjera no asfixia la respiración nacional. Todo un sector de las letras románticas españolas busca formas y temas propios, y mezcla ideas y realidad según dosis que son ejemplo de un individualismo no desprovisto de férvidas anarquías.

Cuando empieza Pérez Galdós a escribir, el romanticismo europeo se encuentra en crisis. En poesía, la escuela parnasiana ha asestado un golpe —en sí mismo débil, pero de efectos lejanos incalculables— al lirismo idealista de Lamartine. La novela romántica ha perdido muchos lectores. Balzac en Francia y Dickens en Inglaterra han agrandado infinitamente el campo de operaciones del novelista. Stendhal no manda todavía, porque son pocos los que le entienden. En cuanto a Dostoyevski, que empieza a producir sus mejores obras, los latinos no le conocen muy bien aún. Dentro de la misma España los libros novelescos de Martínez de la Rosa y Enrique Gil cuentan con raros adeptos. Fernández y González enseña poco, corrige menos, inventa mucho y, más que un «Zorrilla de la novela», como le llama Valbuena Prat, resulta un Alejandro Dumas desanimado. La verdadera novela regresa a España por el camino del costumbrismo. Ya en 1849, cuando el niño Galdós tenía apenas seis años, una española de germánica procedencia, doña Cecilia Bohl de Faber, más conocida por el seudónimo de «Fernán Caballero», había editado un relato —*La gaviota*— en cuyas pá-

ginas el daguerrotipo de la vida española está conservado con sensibilidad y con interés. Pedro Antonio de Alarcón no publicaba aún sus novelas grandes, como *El escándalo. El final de Norma,* aparecido en 1861, revelaba ya su temperamento artístico; pero se advertía a cada momento una conmovedora ignorancia del mundo real, el de las cosas y de los seres. Ni Pereda ni Juan Valera habían hecho conocer aún todas sus aptitudes de novelistas. *Pepita Jiménez* recibirá el honor de la estampa en 1874; para no hablar de *Sotileza,* cuyo prólogo fue escrito en 1884, y de *Peñas arriba,* que no se leerá sino en 1895.

Pereda se había anticipado, no obstante, a Pérez Galdós en la publicación de sus artículos juveniles y, sobre todo, de sus *Escenas montañesas.* Por su intención, su tono y sus precedentes, esta obra —que mereció el aplauso de Mesonero Romanos— confirma lo dicho en párrafos anteriores acerca del camino «costumbrista» elegido por la literatura española para llegar a la gran novela moderna, cuyo exponente más alto es, sin duda, el autor de *Ángel Guerra* y de *Torquemada en la cruz.*

Al iniciarse en las letras tenía, por consiguiente, Pérez Galdós pocos modelos hispánicos que elegir —como no fueran, a tres siglos de distancia, aquellos que le brindaban ciertos maestros, siempre eficaces: Cervantes y los señores del picarismo. La ciudad que amaba y en cuyas plazas, cuestas y calles se había naturalizado tan fácilmente —el Madrid de Isabel II—, era una fábrica de novelas más ingeniosas que las de la señora Bohl de Faber, más verdaderas que las de Fernández y González y menos provinciales que las de Pereda, aunque de elocución menos fina que la ostentada por el *Bembibre* de Enrique Gil.

Ese mismo Madrid estaba destinado a introducir a Galdós en lo más castizo de los clásicos de su estirpe. Entre los balcones de la aristocracia ya decadente y el entresuelo del pueblo eterno, el siglo XIX había intentado sustentar, en España, el piso intermedio de una burguesía más bien precaria, tan inconfortable como oscilante, y muy diferente de la que en Francia discernía Balzac o de aquella que, en Inglaterra, Dickens utilizaba para la creación fantástica de sus mitos.

Apenas salida del pueblo, la burguesía española se sentía sin apoyo en ninguna parte y tendía a volver al pueblo, aunque no sin cóleras y protestas. Su drama parecía hecho para servir de tema, de asunto y de perspectiva a un nuevo género picaresco, más tenebroso acaso que el que nos diera las lec-

ciones del *Lazarillo* y los sarcasmos ácidos del *Buscón*. En efecto, para que esa burguesía se sintiese apoyada en alguna parte, lo que faltaba en la historia de España era la base del siglo XVIII, racional, instructivo, definidor.

Todo esto lo vio muy bien Ortega y Gasset en un ensayo sobre la arquitectura francesa. «El siglo XVIII —escribe— realizó plenamente en Francia lo que, por lo visto, fue su misión en toda Europa. Es el siglo de la Ilustración; es decir, de la cultura o cultivo de las masas populares; en suma, el siglo educador. Si de Francia pasamos a Alemania, notaremos que también sus formas de edificación más generales rezuman inequívocamente el estilo del siglo XVIII. Sin embargo, no ha penetrado la totalidad de la tierra. No llega a la menuda aldea ni al caserío. Como tercer término en la comparación podemos tomar a España. ¿Qué hallamos? Una sorprendente escasez de formas dieciochescas —sobre todo si se tiene en cuenta la relativa proximidad cronológica de esa época. Se ve el siglo XVIII instalado en las grandes poblaciones; pero más allá de estas comienza la arquitectura primaria del intacto y perpetuo labriego celtíbero. El Estado y la Iglesia han puesto en el villorrio su Casa de Concejo o su palacio y junto a este la nave de piedra consagrada a Dios. Pero, en torno, el adobe primigenio ha perdurado.» Y concluye: «Cuanto más se medita sobre nuestra historia, más clara se advierte esta desastrosa ausencia del siglo XVIII. Nos ha faltado el gran siglo educador.»

Esa burguesía, tan sufrida, franca y honrada, que no pudo aprender su oficio de burguesía en la escuela del siglo de Jovellanos, y por otra parte, el gran pueblo auténtico, son los «asuntos» que ofrece a Pérez Galdós la realidad española de 1868. Su «realismo» estriba en el valor varonil con que los acepta, sin intentar retratarlos sumisamente y sin adornarlos tampoco con las guirnaldas de flores artificiales que pretenderían acaso usar, en otros idiomas y otros países, ciertos románticos retrasados.

Un realismo de este linaje no es el que busca Zola; ni coincide en todo, punto por punto, con el que guía la pluma del genial creador de *La piel de zapa*. Su esencia propia es la más española de las esencias: la de Cervantes, la de Santa Teresa, la del español que —no satisfecho con privar a los seres que ama de todo atuendo, perecedero, rápido y deleznable—

quiere verlos en su última desnudez, en su mortal realidad de hueso, de carne y también de alma, sin adornos y sin tapujos, como Sancho sobre su rucio, en la noche escatológica del *Quijote*, o como el caballero Quijano el Bueno, molido a palos, o como veremos a Fortunata, comiéndose un huevo crudo, durante la escena en que la descubre el Delfín de los Santa-Cruz —y que decidirá, sin remedio, de su existencia.

Años más tarde, ese realismo será igualmente el de otro español egregio, don Miguel de Unamuno, de quien Keyserling nos relata la honda satisfacción con que le contó cómo su hijo se puso un día a escribir repetidas veces, sobre el mármol de una mesa de café, «soy de carne, soy de carne, soy de carne»... La interpretación que Keyserling da al júbilo unamunesco me parece en extremo errónea. «Ser carne y no espíritu, he ahí —comenta— el sentimiento original de los españoles.» Grave equivocación. Ni Unamuno, ni don Benito, ni el padre de don Quijote; ningún español cabal admitiría jamás semejante fórmula. Al contrario. Para el español, ser carne es también ser alma; carne y alma dolidas e indisolubles; carne que, incluso muerta, recuerda al alma; alma que, descarnada, espera volver al cuerpo y que padece entre llamas o goza entre cítaras y laúdes, como si el cuerpo la acompañase también en el más allá.

Si aceptamos este punto de vista (y no la versión biológica del autor de *Europa en el espectroscopio*) comprenderemos por qué el naturalismo, en Pérez Galdós, no fue una meta, sino una forma de aprendizaje, de la cual —en su hora de mayor desarrollo— se liberó.

En su importante estudio sobre Galdós, Casualdero establece una clasificación de sus obras en estos cuatro periodos: el *histórico* (de 1867 a 1874), con un subperiodo *abstracto* (de 1875 a 1879); el *naturalista* (de 1881 a 1885), con un subperiodo del *conflicto entre la materia y el espíritu* (de 1886 a 1892); el *espiritualista* (de 1892 a 1897), con un subperiodo de la *libertad* (de 1901 a 1907) y el *mitológico* (de 1908 a 1912), con un subperiodo *extratemporal* (de 1913 a 1918).

Con incuestionable talento, el crítico explica las razones que le llevaron a esta geométrica división. Aunque las respeto, no me resuelvo a adoptarlas completamente. Debo decir, en primer lugar, que nunca he tenido mucha afición a estas clasificaciones, siempre un poco arbitrarias a mi entender. No

creo, por otra parte, que sea muy útil hablar de un solo «periodo histórico» al referirme a Pérez Galdós. Según vimos en el capítulo precedente, la historia fue una preocupación general en la obra de don Benito y los libros donde campea de manera más ostensible la relación formal de los acontecimientos históricos españoles (los *Episodios*) no concluyeron de golpe en 1874, año que Casualdero señala como frontera.

En cuanto a los argumentos que el mismo escritor invoca para definir el «periodo abstracto» (toponimia deliberada de Orbajosa, Ficóbriga y Sócrates; ordenamiento de la composición y visión «colosal» de determinados protagonistas), no estoy seguro de que, por lo menos las dos características mencionadas en último término, no aparezcan también en novelas de 1895 o de 1907. Mucho, en fin, de lo escrito excelentemente por Casualdero a propósito de la prestancia simbólica que hay que reconocer en las figuras más relevantes del «subperíodo abstracto», sería aplicable a algunos héroes de los volúmenes publicados durante lo que él llama «periodo mitológico».

Mis reservas desaparecen en lo que atañe a la significación que a la etapa naturalista confiere el crítico. Veo en esa etapa —como entiendo que él ve también— un periodo de transición, del que Galdós se sintió impulsado a salir más tarde, para realizarse en un plano mucho más libre. Y pienso, como él, que conviene no confundir la concepción naturalista del arte (que dominó al novelista durante años) con la concepción naturalista de la existencia, «que había superado desde hacía tiempo».

En los libros fundamentales de don Benito, la visión de la realidad supone —e incluye— todas las fuerzas del hombre de carne y hueso, sus ideales y sus ensueños, sus pasiones y sus melancolías, su ternura y su desamor. Para los Goncourt, la existencia es un documento; para Zola, un laboratorio; para Dickens, un mito; para Dostoyevski, un purgatorio de culpas; para Balzac, el repertorio de una «comedia humana» y para Stendhal una cámara psicológica que solo deja brillar la línea sutil de los caracteres. Para don Benito, la existencia es todo eso, porque la considera en su integridad, espiritual, material, objetiva, práctica, mítica... En su ascenso hacia esas cumbres que son, en la cordillera de sus novelas, *Fortunata y Jacinta*, *Angel Guerra*, los *Torquemada* y *Misericordia*, no olvida nunca el deber de mantenerse fiel a la realidad; pero, conforme sube,

se percata más hondamente de que la realidad no concluye en los valladares de lo vulgar, de que energía y materia son términos coherentes y de que el espíritu es coronación y garantía intrínseca de lo humano.

En el discurso que pronunció el 7 de febrero de 1897, al recibir a Pérez Galdós en la Real Academia Española, decía Menéndez y Pelayo: «Galdós aprovechó en numerosos libros de desigual valor toda la parte útil de la evolución naturalista, esmerándose, sobre todo, en el individualismo de sus pinturas; en la riqueza, a veces nimia, de detalles casi microscópicos; en la copia fiel, a veces demasiado fiel, del lenguaje vulgar, sin excluir el de la hez del populacho. No fue materialista ni determinista nunca... Todo esto, no sólo honra el corazón y el entendimiento de su autor, y da a su labor una finalidad muy elevada, aun prescindiendo del puro arte, sino que redime de la tacha de vulgaridad cualquier creación suya, realza el valor representativo de sus personajes y ennoblece y purifica con un reflejo de belleza moral hasta lo más abyecto y ruin, todo lo cual separa profundamente el arte de Galdós de la fiera insensibilidad y el diletantismo inhumano con que tratan estas cosas los naturalistas de otras partes.»

No volveré a servirme de la opinión de Menéndez y Pelayo (que merecería ser textualmente reproducida) sino cuando hable de *Fortunata y Jacinta,* obra que el maestro santanderino estimaba «uno de los grandes esfuerzos del ingenio español». Según vemos, don Marcelino clasifica todavía a Pérez Galdós entre los autores naturalistas; pero lo hace de tal manera que —no sé si queriéndolo o no queriéndolo— lo excluye, de hecho, de su cohorte. Si no lo define como «realista» es porque, para él, el realismo no es una deformación de escuela, sino una necesidad permanente que no estorba en nada el vuelo de las ideas, antes les depara sustento y base para intentarlo con mayor ímpetu. Le molestan los detalles «casi microscópicos» y la copia, «a veces demasiado fiel», del lenguaje vulgar. Aunque no los repute yo por cualidades íntimas de Galdós, no los tengo tampoco por vicios máximos e incurables. Son el precio de muchas otras virtudes. Los comparo con ese polvo que no escatima Murillo al pintar los pies —desnudos, sucios y laboriosos— de los personajes humanos que nos saludan desde sus telas.

La novela de Balzac resume la vida; la de Stendhal la pone

en marcha, como un cronómetro; la de Dickens la usa como una blanda materia plástica con la cual modela a su antojo máscaras y leyendas; la de Dostoyevski detiene el paso del tiempo junto a ciertos seres atormentados. Aislándolos de sí mismos, de su pasado y de su futuro, hace en 200 páginas la epopeya de una hora de cólera o de inquietud y nos obliga a participar así en un drama entre cuyos trances el hombre desaparece como individuo, para convertirse —de pronto— en estrecho túnel que nos conecta con todo el dolor de la humanidad.

En el caso de Galdós, la novela es vida y no síntesis, ni remedo, ni simple mecánica de la vida. Cuando se penetra en un libro suyo, la realidad nos rodea como una casa. Nos sofoca el olor del aceite frito que escapa de la cocina en que sus mujeres, siempre afanosas, preparan la cena de sus esposos, de sus padres, de sus amantes, de sus hermanos, de sus hijos, de su sobrino, de toda la grey viril —agresiva, ardiente y altoparlante— que no se encuentra aún en el domicilio, pero que no tardará en invadir, con sus cuerpos inexcusables, sus biografías imperiosas y el humo locuaz de sus cigarrillos, la pieza oscura y a menudo mal amueblada donde nuestra sola presencia, de testigos involuntarios, acaba por inquietarnos intensamente.

Galdós no describe con tanta minucia como Balzac los escenarios en que sus obras se desarrollan. En cambio, sus personajes hablan más largamente y van construyéndose o destruyéndose poco a poco, frente a nosotros, merced a una sucesión infinita de diálogos, destinados a revelarnos lo más secreto e íntimo de sus vidas. La conversación es el instrumento de análisis más perfecto en manos de don Benito. Porque, no gustándole a él gobernar la existencia de sus protagonistas, le agrada que ellos mismos se nos presenten, y la libertad suprema que les otorga es la de expresarse como ellos quieren, con la vulgaridad o el pudor que les son más propios, pero, de cualquier modo, con plenitud.

Este respeto del creador para la expresión verbal de sus criaturas no se limita a la fidelidad del lenguaje que hablan. La palabra es vehículo del pensar. De ahí que el realismo del diálogo induzca a Pérez Galdós a no exagerar jamás la verdad de los caracteres que nos describe. Según ocurre en el teatro (y Galdós es dramaturgo por vocación), el menor desvío del

novelista en la concepción de un héroe, el héroe mismo se encarga de demostrárnoslo, exhibiendo ante nuestros ojos ese margen de luces desenfocadas que advierte en seguida el espectador —mucho más en el arte que en la existencia— entre las palabras de un personaje y la verdad oculta de su destino. De ahí también que los avaros, los lujuriosos y los violentos de las «novelas contemporáneas» no asuman nunca la dimensión inhumana de los violentos, los lujuriosos y los avaros que inventan otros autores. Torquemada no es el viejo Grandet. Como observa Sáinz de Robles, «Torquemada es cruel. Es sórdido. Es repulsivo. ¡Pero tiene flaquezas!... Le gusta la familia. Gasta con cierta esplendidez cuando es menester. ¡Si hasta ama!... Amó a su primera esposa. Amó a su hijito Valentín... ¿Cabe síntoma mejor de su humanidad?»

En *Torquemada en la hoguera* hay una escena que ilustra esta humanidad del terrible avaro y que la ilustra con evidencia tanto mayor cuanto que nos señala al hombre, no como el «símbolo» de un vicio —que vacía a quien lo padece de todo contenido real o sentimental—, sino como la víctima de una pasión capaz de coexistir con pasiones menos viles y destructoras.

Valentín, el hijo predilecto de Torquemada, ha enfermado de meningitis. Es domingo. Hace dos días que el pequeño lucha contra la muerte. Su padre, atribulado, olvida el comer y el dormir. Pero no llega a tanto su angustia que no recuerde la obligación en que está de hacer pagar a sus inquilinos el importe semanal de los alquileres. Escribe pues sus recibos y, con andar vacilante, va a la cobranza. Veamos, ahora, lo que nos cuenta Pérez Galdós:

«Al llegar al cuarto de la Rumalda, planchadora, viuda, con su madre enferma en un camastro y tres niños menores que andaban en el patio enseñando las carnes por los agujeros de la ropa, Torquemada soltó el gruñido de ordenanza y la pobre mujer, con afligida y trémula voz, cual si tuviera que confesar ante el juez un negro delito, soltó la frase de reglamento:

»—Don Francisco, por hoy no se puede. Otro día cumpliré.

»No puedo dar idea del estupor de aquella mujer y de las dos vecinas que presentes estaban cuando vieron que el tacaño no escupió por aquella boca ninguna maldición ni herejía,

cuando le oyeron decir con la voz más empañada y llorosa del mundo:

»—No, hija, si no te digo nada... si no te apuro... si no me ha pasado por la cabeza reñirte... ¡Qué le hemos de hacer, si no puedes!

»—Don Francisco, es que... —murmuró la otra, creyendo que la fiera se expresaba con sarcasmo y que, tras el sarcasmo, vendría la mordida.

»Siguió adelante, y en el principal, dio con una inquilina muy mal pagadora, pero de muchísimo corazón para afrontar a la fiera, y así que le vio llegar, juzgando por el cariz que venía más enfurruñado que nunca, salió al encuentro de su aspereza con estas arrogantes expresiones:

»—Oiga usted, a mí no me venga con apreturas. Ya sabe que no lo hay. *Ese* está sin trabajo. ¿Quiere que salga a un camino? ¿No ve la casa sin muebles, como un hospital prestao?...

»—Y ¿quién te dice a ti, grandísima tal, deslenguada y bocona, que yo vengo a sofocarte? A ver si hay alguna tarasca de estas que sostenga que yo no tengo humanidad. Atrévase a decírmelo...»

Durante toda esta triste escena —que me veo precisado a abreviar— Torquemada no alude una sola vez al peligro de muerte en que está su hijo. Pero sería menester no haber entendido absolutamente nada del personaje para no percibir que todas aquellas tolerancias inesperadas son un tributo del prestamista a su pavor de padre medroso y terco.

En páginas anteriores de la novela, el autor puso ya en contacto al lector con un pintoresco sujeto, de nombre José Bailón, para quien «Dios es la Humanidad» y, por consiguiente, todo oprobio a la humanidad es un vejamen a Dios. Sin insistir, Galdós hace ver muy bien que aquella frase fue a despertar quién sabe qué hondos remordimientos en la conciencia de Torquemada. Por eso repite tanto que es muy humano. Porque, como padre, no encuentra homenaje más elocuente y propiciatorio en aquella hora que el holocausto de su avaricia. Pero, como avaro, no acierta a cumplir su ofrenda sin crueldad. Y por eso adquiere, en sus labios, el transitorio renunciamiento un calor de injuria, cólera manifiesta en que se traiciona su indignación de usurero desposeído.

Valentín empeora a cada momento. Torquemada, fanatiza-

do por la fórmula de Bailón, sigue empeñado en salvarle con óbolos y limosnas. Al encontrar por la noche a un mendigo, que está temblando de frío, vacila un punto; pero sigue de largo. Galdós nos explica su indecisión. Es que, «en el cerebro, le fulguró esta idea: *Si conforme traigo la capa nueva, trajera la vieja...*» Porque, en Torquemada, el avaro y el padre luchan esa noche con armas muy desiguales.

Sin embargo, no nos equivoquemos; tan insólito desenfreno de caridades y de pesetas no ablanda al tacaño en su corazón. Lo que pretende, en el fondo, es realizar la usura más ventajosa de la existencia; comprar, lo menos caro que sea posible, la vida de Valentín. Nos lo revela, de pronto, el grito que se le escapa cuando su hija Rufina le reconviene:

«—Papá, por Dios, no seas así... No te rebeles contra la voluntad de Dios... Si Él lo dispone...»

A lo que Torquemada contesta: «—Yo no me rebelo, ¡puñales! Yo no me rebelo. Es que no quiero, no quiero *dar* a mi hijo...»

Estas palabras lo dicen todo. El avaro y el padre tienen el mismo vocabulario. No quieren *dar*. Les duele *dar*. Serían capaces de fingir generosidades para no *dar*.

Al decir que la conversación es un instrumento estupendo de análisis al servicio de don Benito, no he hecho sino dar crédito pleno a lo que él quiso revelarnos en uno de sus prólogos más sugestivos: el del *Abuelo*. Leo en el texto que indico estas expresiones: «El sistema diagonal, adoptado ya en *Realidad*, nos da la forja expedita y concreta de los caracteres. Estos se hacen, se componen, imitan más fácilmente, digámoslo así, a los seres vivos, cuando manifiestan su contextura moral con su propia palabra y con ella, como en la vida, nos dan el relieve más o menos hondo y firme de sus acciones. La palabra del autor, narrando y describiendo, no tiene en términos generales tanta eficacia ni da tan directamente la impresión de la verdad espiritual... Con la virtud misteriosa del diálogo parece que vemos y oímos, sin mediación extraña, el suceso y sus actores, y nos olvidamos más fácilmente del artista oculto que nos ofrece una ingeniosa imitación de la Naturaleza.»

No sé si respondía así el novelista a los reparos —muy atentos y respetuosos— manifestados por «Clarín» en lo que concierne a la ausencia de descripción y de comentario en las escenas de *Realidad*. Se quejaba entonces Leopoldo Alas

de que —fuera del diálogo— el autor interviniese demasiado visiblemente por medio del «soliloquio», poniendo «en boca de sus personajes la expresión literaria, clara, perfectamente lógica y ordenada en sus nociones, juicios y raciocinios de lo que, en rigor, en su inteligencia aparece oscuro, confuso, vago, hasta en los límites de lo inconsciente...»

Uno y otro tenían razón. Galdós sabía que no hay descripción más útil para el lector que el grito espontáneo, directo y franco, del hombre o de la mujer sobre cuyos hechos la novela proyecta sus reflectores. Y buscaba, en los «soliloquios» de *El abuelo* o de *Realidad*, un procedimiento más elástico y dócil para la introspección patética de sus héroes. Continuaba de esa manera, sin imitarlo tal vez, el uso del monólogo stendhaliano. Pero, por su parte, acertaba también «Clarín» al pedir una forma menos lógica y más flexible. Ese «soliloquio», que le inquietaba en Galdós por lo escultural, lo consciente y lo voluntario, le hubiese interesado quizá en relatos de técnica más moderna, como ciertos ensayos de Valéry Larbaud y, sobre todo, el *Ulises* de Joyce. Porque el «monólogo interior» —que representa, sin duda, una de las conquistas más interesantes de la novela de nuestro tiempo— prolonga el monólogo stendhaliano y el «soliloquio» de don Benito, pero despojándolos de todo aparato lógico, alejándolos del orden clásico del discurso y convirtiéndolos en una taquigrafía del subconsciente, que reproduce la formación de los juicios y de las decesiones del hombre en toda su íntima vaguedad.

Como quiera que sea, mucho es ya que Galdós se haya anticipado a un método de expresión que inserta, en lo más activo de la novela, algo que no es de índole narrativa: un elemento de esencia más bien dramática. Otorga al hecho un valor más grande la circunstancia de que Galdós haya resuelto aprovechar el procedimiento a que me refiero como recurso para un examen psicológico más agudo, más delicado y más penetrante que aquel que le habían permitido —en sus estudios de la era naturalista— las explicaciones y comentarios del exterior. Pero lo que me llama la atención no es que Galdós descubriera la eficacia de aquel sistema en 1890, sino que obras anteriores, como *Doña Perfecta*, estén trazadas de modo tan teatral que con ligeras enmiendas hubieran podido pasar —incluso sin la intervención del autor— del atril de la biblioteca a las candilejas del escenario.

Se ha escrito mucho acerca de don Benito, como sucesor de Cervantes. En relación con su obra, he visto citado menos frecuentemente el nombre de otro de sus grandes predecesores: Lope de Vega. Omisión curiosa, pues —a mi ver— el novelista Pérez Galdós (y no sólo el Galdós dramaturgo) debe tanto al teatro del Siglo de Oro como al ejemplo de Cervantes y de los maestros del picarismo. ¡Hasta en esto era españolísimo! Porque, si hay algo cimero e inimitable en las letras peninsulares es, en la lírica, la pléyade de los místicos; en la prosa, *La Celestina, El Quijote, El Lazarillo* y *La hora de todos* y, como invención de la realidad, el teatro de Lope y de Calderón.

Esta capacidad española de ver cómo son las cosas, de amar la realidad en su desnudez —que es alma y cuerpo, en nupcias imprescindibles— y de organizar las aventuras más novelescas conforme a reglas de un teatro libre, plástico y popular, me ha incitado a insistir aquí en la importancia del diálogo galdosiano. No olvidemos que, según apunta un biógrafo suyo, «no era (al principio) el novelesco un género literario en el que Galdós hubiera pensado con ilusión», y que, en su juventud, «el teatro le atraía, sobre todo, con una fuerza irresistible». Pero no olvidemos tampoco que no son solamente diálogos sus novelas.

He aludido a *Doña Perfecta* y no es mi propósito el internarme en un debate respecto a la posición anticlerical, ni antirreligiosa, adoptada por Pérez Galdós en este libro que, como *Gloria,* censura, más que nada, la intolerancia. En ese volumen, que recuerdo con particular emoción por haberlo leído hace muchos años, encuentro ahora páginas admirables, que no son propiamente diálogos ni monólogos psicológicos. Por ejemplo, esta nota acerca de los nombres de algunos lugares de España: «Desde que viajo por estas tierras —observa el autor— me sorprende la horrible ironía de los nombres. Tal sitio, que se distingue por su árido aspecto y la desolada tristeza del paisaje, se llama Valleameno. Tal villorrio de adobes, que miserablemente se extiende sobre un llano estéril y que de diversos modos pregona su pobreza, tiene la insolencia de llamarse Villarrica; y hay un barranco pedregoso y polvoriento, donde ni los cardos encuentran jugo, que sin embargo se llama Valdeflores... Exceptuando Villahorrenda, que parece ha recibido al mismo tiempo el nombre y la hechura, todo aquí

es ironía... Los ciegos serían felices en este país, que para la lengua es paraíso y para los ojos infierno.»

O esta descripción de Rosario, quien —por enamorarse de ella su primo Pablo y por no querer su madre, doña Perfecta, ese matrimonio— provoca el desenlace funesto de la novela. «Era Rosario —dice Galdós— una muchacha de apariencia delicada y débil, que anunciaba inclinaciones a lo que los portugueses llaman *saudades*. En su rostro fino y puro se observaba la pastosidad nacarada que la mayor parte de los poetas atribuyen a su heroínas, y sin cuyo barniz sentimental parece que ninguna Enriqueta y ninguna Julia pueden ser interesantes. Tenía Rosario tal expresión de dulzura y modestia, que al verla no se echaban de menos las perfecciones de que carecía. No es esto decir que era fea; mas también es cierto que habría pasado por hiperbólico el que la llamaran hermosa... La hermosura real de la niña de doña Perfecta consistía en una especie de transparencia, prescindiendo del nácar, del alabastro, del marfil y demás materias usadas en la composición descriptiva de los rostros humanos; una transparencia, digo, por la cual todas las honduras de su alma se veían claramente...»

O esta última frase, que sirve a Galdós para presentarnos a Jacinto, el «agraciado» sobrino del tremebundo canónigo latinista a quien Pablo hiere con solo respirar y con solo ser. «Era —anuncia Pérez Galdós— uno de esos chiquillos precoces, a quienes la indulgente Universidad lanza antes de tiempo a las arduas luchas del mundo, haciéndoles creer que son hombres porque son doctores.»

Quien escribe así, con humorismo tan incisivo y, a la vez, con tan líricas transparencias; quien, frente al misterio de un rostro femenino, sabe hallar la verdad hidalga que dice todo, sin adular y sin ofender; quien, en sólo tres líneas, plantea el problema moral de una juventud diplomada, enfática, pedantesca y, por eso mismo, más desarmada... es un escritor al que los maniáticos del purismo o del preciosismo podrán discutir ciertos méritos de estilista, pero de quien sería absurdo negar el vigor constante, la inteligencia ávida y comprensiva, la adivinación psicológica, la abundancia ética, y el don —menos frecuente de lo que piensan muchos ingenuos— de creer en la realidad y de crear, con la realidad, mitos y símbolos imborrables.

Entendido de esta manera, el realismo de Pérez Galdós

escapa con soberana opulencia a las clasificaciones estrechas de los manuales. Toca, por un lado al naturalismo y entra, a cada momento, en el ideal. Une, en síntesis imprevista, lo más puro y lo más opaco, lo más ágil y lo más denso; lo que, como Ariel, alienta, suspira y pasa, y lo que tiene avidez perpetua de alimentos sólidos y vulgares, como el cuerpo insaciable de Calibán. Casualdero está en lo justo, por eso, cuando declara que —por ejemplo— «Fortunata es materia, nada más que materia, naturaleza»; pero que «en su gesto, su mirada, su cuerpo afirmativo, en su amor y en su instinto, en su ansia del hombre, en todo, rebosa algo que no puede ser materia». Razones le asisten también para asegurar lo que copio a continuación: «Con una fuerza naturalista prodigiosa, Galdós ha sentido la dualidad y la incertidumbre del límite, pues no sabe si la materia circunda al espíritu, o este a aquella, o si la materia es espíritu o el espíritu materia. Lo cierto es que él siente la vida por todas partes...» Sin embargo, de todo ello no se desprende que sea efectivo lo que el propio crítico manifiesta en párrafos anteriores, a saber: que Galdós hubo de pasar por la experiencia de una de sus criaturas más dolorosas —Maximiliano Rubín— para «liberarse de la realidad».

No; para Galdós, sólo en la realidad es posible y valiosa la libertad. Tal vez, al final de su producción, libros como *Nazarín* y *Misericordia* ensanchen las perspectivas del novelista con más angélicos resplandores. Pero, incluso en ellos, el espiritualismo no será una mera evasión de la realidad, sino una más justa y más ferviente fusión de lo ideal con lo material, hasta el grado de que el místico Nazarín es más Nazarín que nunca en el asco y en el terror. «Parecía connaturalizado —observa Pérez Galdós, hablando de él— con la fétida atmósfera de las estancias, con la espantable catadura de los enfermos y con la suciedad y miseria que los rodeaba.» ¿Cómo puede considerarse esto «liberación de la realidad»? Alma y carne están asociadas también ahí, en las escenas del renunciamiento más encendido. Decirlo no es hacer profesión de materialista, sino —quizá— de todo lo opuesto.

El idealismo puede coincidir, en algunas mentes, con la ignorancia o la preterición habitual de la realidad. En otras, se desarrolla como el producto más necesario de una inmersión atrevida en el mundo de la materia. Todos hemos oído hablar de esos «idealistas prácticos», poetas de la industria

o de la política, que ejecutan grandes empresas porque supieron soñarlas sin timidez y porque, en sus sueños, no prescindieron nunca de lo real. A ese tipo de hombres habría pertenecido Pérez Galdós si la acción personal hubiese podido interesarle más hondamente que la descripción y el relato de las acciones ajenas. Colocado ante el compromiso de inventar almas eficaces y cuerpos ciertos con la palabra, aceptó —como todo auténtico novelista— la enseñanza tácita de sus héroes. Aprendió, así, qué vano empeño es el de querer limitar, desde un escritorio, lo que hay de mito y de símbolo portentoso hasta en los actos del más prosaico y mísero de los seres.

Con el tiempo, el valor de esos símbolos y esos mitos —y acaso también la lectura de Tolstoi y de Dostoyevski— lo indujeron, no a eludir la materia, ni a desdeñarla, pero sí a iluminar de manera más persuadida los puntos en que la materia se hace más transparente, como si deseara entonces que adivinásemos la energía, el desinterés y el perdón de que es radicalmente capaz; el instante en que el pájaro va a desplegar el ala: minuto siempre maravilloso porque demuestra cómo el ala es verdad del cuerpo y cómo este, por pesado y torpe que lo sintamos, contiene y provoca el ala, acumulador material de un vuelo que realiza su independencia y que, realizándola, nos redime.

La fecundidad galdosiana fue tan enorme (cuarenta y seis *Episodios nacionales,* treinta y dos novelas —algunas en varios tomos—, veinticuatro obras de teatro, sin contar las memorias, los cuentos y todas las piezas recopiladas por Sáinz de Robles en la *Miscelánea* de su edición general), que no es posible intentar, en los breves términos de estas notas, lo que llevé a cabo, no sé si con relativa fortuna, en el caso de Enrique Beyle: observar en detalle sus producciones más importantes.

Hasta ahora he tenido que limitarme a situar el problema crítico que suscita —dentro de la literatura española— una personalidad tan original, tan sólida, tan robusta; a considerar después, en conjunto, las series de los *Episodios nacionales,* al enfocar el valor y sentido históricos de Galdós; y a ver más tarde (en conjunto también) el resto de sus novelas, al estudiar el dominio de don Benito en la copia y transmutación de la realidad. Creo que lo menos imperfecto será analizar, ahora, algunos ejemplos típicos.

Empezaré por reconocer que la tarea dista de ser sencilla. ¿Cómo elegir entre tantas aventuras y tantos cientos de personajes? Quisiera uno contarlas todas; charlar con todos. Pero el tiempo no lo permite. Me ceñiré a comentar cuatro de las treinta y dos novelas que no constan en la colección de los *Episodios.* Escogeré las cuatro que más me agradan. No las propongo, por consiguiente, como el fruto de un juicio para guiar la opinión de nadie. Son esas cuatro: *Doña Perfecta, El amigo Manso, Fortunata y Jacinta* y *Angel Guerra.*

Cuando publicó *Doña Perfecta* tenía don Benito treinta y tres años. Era, independientemente de los *Episodios,* la cuarta novela que producía —si descontamos, como es menester, los ensayos de juventud. No había Galdós concebido aún el plan de la serie que llamaría más adelante «contemporánea». Se en-

contraba, por tanto, como Balzac antes de imaginar la coordinación de todos sus argumentos en un vasto fresco monumental: la *Comedia humana.* Fuera de España, los novelistas más leídos por don Benito eran Dickens... y Balzac. De este, había descubierto en París, en 1867, al «flanear» por la orilla del Sena, un ejemplar de *Eugenia Grandet.* La impresión que le produjo debe haber sido intensa puesto que, mucho tiempo después, en las *Memorias de un desmemoriado,* la recuerda no sin respeto. «Con la lectura de aquel librito —dice, refiriéndose a *Eugenia Grandet*— me desayuné del gran novelador francés, y en aquel viaje a París y en los sucesivos completé la colección de ochenta y tantos tomos, que aún conservo con religiosa veneración.»

Hay quienes extreman el fervor por Galdós hasta negar la importancia de tal encuentro. Temo que no sea esa la mejor forma de admirar y de comprender. Nadie es grande porque evitó la influencia de algún maestro, sino al contrario, porque habiéndola recibido, logró adueñarse de ella tan firmemente que la hizo suya y la convirtió, como acaece con todos los materiales de la cultura, en sustancia misma de su existir. ¿Cómo explicarnos —si no— el gesto de don Benito, quien, después de leer a Balzac, revisa los manuscritos de sus dramas no publicados y le parecen (según afirma) dignos del fuego? ¿Y por qué razón —si la que apunto se juzga vana—, por qué razón fue entonces cuando empezó a redactar *La fontana de oro,* donde hallamos el germen de toda su obra de novelista, tanto la de sus *Episodios nacionales,* de que es anuncio, cuanto la de sus otros relatos, porque —como lo señala muy bien Casualdero— «con *La fontana de oro* comienza la novela moderna en España»?

Sólo que Galdós no fue nunca un pálido imitador del genial francés. Se adivina que, al conocer el fisiológico mundo de las fiebres y cóleras balzacianas, lo que en verdad logró fue ver en sí mismo con más franqueza. «La realidad existe» —debieron gritarle las páginas de Balzac. Como gran hispánico, él, en el fondo, lo presentía. Se lo habían dicho, con acentos no menos convincentes y menos firmes, Velázquez y Goya en el Prado, Cervantes en el *Quijote,* Lope de Vega en *Fuenteovejuna* y, en todas partes, la luz de España, que articula y define lo que no quema.

A partir de ese hallazgo, se siente otro Pérez Galdós. Sus

dudas de adolescente desaparecen. Se creía dramaturgo y se declara novelista, olvidándose —por espacio de años— de que no había errado al estimar su dramática vocación. Nacido en Las Palmas el 10 de mayo de 1843, llegado a Madrid en 1862, estudiante de leyes hasta 1869, periodista de «La Nación», de «Las Cortes» y de «El Debate», el joven Galdós sabrá muy bien a qué atenerse en lo sucesivo. Como algunos héroes de Balzac, ha aprendido a confiar en sus aptitudes. Como el Alejandro Miquis de una de sus novelas, «cree en sí mismo y en su ingenio con fe ardentísima, sin mezcla de duda alguna, y, para mayor dicha suya, sin pizca de vanidad». En ocho años —de 1868 a 1876— produce y publica quince volúmenes de *Episodios* («Trafalgar», «La Corte de Carlos IV», «El 19 de marzo y el 2 de mayo», «Bailén», «Napoleón en Chamartín», «Zaragoza», «Gerona», «Cádiz», «Juan Martín, el Empecinado», «La batalla de los Arapiles», «El equipaje del Rey José», «Memorias de un cortesano de 1815», «La segunda casaca», «El Grande Oriente», y «El 7 de julio») y cuatro novelas: *La fontana de oro, La sombra, El audaz* y *Doña Perfecta.*

A pesar de sus treinta y tres años, no es experiencia lo que falta a Pérez Galdós cuando evoca a la señora trágica de Orbajosa. Porque él, tan realista, se ha sentido inclinado a inventar paisajes, y el escenario que ofrece a doña Perfecta es el de una ciudad alegórica y fantasmal, esa Orbajosa amarga, inclemente y pétrea, sobre cuyo cielo —de hiel y púrpura— se destacan dos siluetas inolvidables: la heroína, que lleva la intolerancia hasta el patrocinio del homicidio, y don Inocencio, el penitenciario que rige al pueblo desde la autoridad de la catedral.

El argumento del libro es simple como el de una tragedia griega. Un joven ingeniero madrileño, Pepe Rey, va a Orbajosa para conocer a su prima, la sumisa Rosario, que no ha pensado nunca sino con las entendederas maternas, aunque de repente descubre que puede amar por sí misma, sin más ayuda que la de su tímido corazón. A poco de tratar al recién llegado, que es su sobrino, doña Perfecta advierte en su charla síntomas inquietantes de un ánimo liberal. Don Inocencio le tiende lazos en los que el joven cae sin darse cuenta, hasta declarar (no sin un poco de ingenua pedantería) que «la ciencia está derribando a martillazos...» las mil mentiras de lo pasado, que no existen «más subidas al cielo» que las astro-

nómicas, y que «ya no hay falsos cómputos de la edad del mundo, porque la Paleontología y la Prehistoria han contado los dientes de esta calavera en que vivimos...»

Todos estos científicos entusiasmos —hábilmente engarzados en ironía por la cautela cruel de don Inocencio— acaban por sumergir a doña Perfecta en la más negra consternación. Imposible casar a su hija con semejante ateo. La encierra pues, inventando una enfermedad que la propia Rosario se encarga de desmentir. Pero, mientras tanto, Pepe Rey se consagra con insistencia a la honrosa misión de comprometerse. Habla como no debería hacerlo; charla con quienes no debería charlar, visita a quienes nadie en Orbajosa visita nunca sin un sentimiento confuso de humillación. Rosario le ama y está dispuesta a escapar con él, para casarse, como en principio su madre misma lo había deseado. Por desgracia, doña Perfecta es de ojos inexorables. Cierto valentón —oficialmente admitido y reconocido por las clases más altas de la ciudad—, el célebre *Caballuco,* centauro que sustituye a la policía en determinadas persecuciones difíciles de imponer a los guardias del orden público, recibe orden de asesinar al Romeo positivista. El homicidio se lleva a cabo. Pero no antes de que doña Perfecta tenga con su sobrino uno de los diálogos más tremendos de la novela española viva: aquel que, casi sin variaciones (y las hechas no muy felices), trasladó don Benito al segundo acto del drama que, sobre el mismo asunto y con el mismo nombre, fue representado en Madrid el 28 de enero de 1896.

Lamento no reproducirlo en su integridad; pero espero que quienes han seguido estas notas lo hayan leído —o lo lean, tan pronto como puedan hacerlo. Encontrarán ahí no solo el choque de dos temperamentos muy diferentes, sino la batalla de dos creencias y de dos modos contrarios de concebir la vida, el amor, el bien. Por una parte, Pepe Rey, que infortunadamente no es uno de los protagonistas mejor logrados por la imaginación de Pérez Galdós, pues nos parece por momentos un poco abstracto, construido con más ideas generales que sentimientos, pero por cuya boca habla una tradición de franqueza y de sencillez, y en cuyas protestas se advierte un tono —muy de la época—, el de la fe en el derecho humano, el de la confianza en la fuerza de las leyes que escribe y aplica el hombre.

Por otra parte, doña Perfecta; uno de los tipos más admirablemente esculpidos por el cincel galdosiano en la roca de los prejuicios y de la ira, toda dulzura en el fingimiento, toda benignidad en la superficie, pero inconmovible en el interior de sus odios bárbaros; de miel en la hipocresía de la palabra y de hierro en la voluntad de dominio que la ha erigido en cacique impaciente de su familia y señora implacable de su ciudad.

Al principiar el diálogo, doña Perfecta se declara insultada por su sobrino. «—Dios mío, Santa Virgen del Socorro, exclama, llevándose ambas manos a la cabeza, ¿es posible que yo merezca tan atroces insultos? Pepe, hijo mío, ¿eres tú el que hablas?»

Pero Pepe no está cegado como en los primeros días de su visita a Orbajosa. Sabe que Rosario se encuentra, en realidad, secuestrada por decisión de doña Perfecta; que doña Perfecta ha urdido contra él una red de pleitos viles y oscuros; que a doña Perfecta debe el que se le haya destituido del cargo oficial que le habían confiado; que por doña Perfecta —en complicidad con el manso penitenciario— se le expulsó de la catedral; que doña Perfecta, en fin, tan beatífica y piadosa, es el centro de una conjuración que le presenta múltiples rostros y nunca el suyo, y lo amenaza con múltiples voces, aunque jamás con la suya propia: esa voz llorosa y acongojada que en aquellos instantes mismos quiere engañarle...

Se rehúsa a creerla, rotundamente. Aun así, lo hace sin cólera, sin violencias. «Querida tía —le indica, poniéndole la mano en el hombro—, si me contesta usted con lágrimas y suspiros, me conmoverá, pero no me convencerá...»

Entonces, sintiéndose descubierta, doña Perfecta adquiere al fin toda su estatura. En vez de seguir mintiendo, se enorgullece de cuanto ha combinado, en la disimulación y en la sombra, contra el sobrino. «—¿Crees que negaré los hechos de que me has acusado? —le dice. Pues no los niego... ¿No es lícito emplear alguna vez medios indirectos para conseguir un fin bueno y honrado?»

Es posible que la belleza del diálogo que menciono haya envejecido en algunos párrafos. Toda la declamación de Pepe Rey acerca de Rosario, «pobre criatura atormentada y ángel de Dios, sujeto a inicuos martirios», suena a discurso de énfasis discutibles. Pero, en conjunto, el fragmento es un testi-

monio de las cualidades más firmes del novelista. Se comprende que, como en Francia, cuando Molière presentó el *Tartufo,* muchos hayan tildado en España a Pérez Galdós de ateo y siniestro hereje. Pero como Molière en *Tartufo,* don Benito no fustiga en *Doña Perfecta* a la religión, sino a los vicios de una actitud antinatural, que pretende ocultar con espesas nubes de incienso las perfidias del egoísmo y que, en nombre de virtudes muy respetables, trata de frustrar la espontaneidad espléndida de la vida.

Por el tema, por la simplicidad de los vínculos narrativos, por la precisión de los caracteres y por el vigor de los diálogos en que abunda, *Doña Perfecta* resulta el modelo de la novela dramática galdosiana. En cambio, el segundo ejemplo de los cuatro que he retenido para mi estudio —es decir: *El amigo Manso*— constituye el modelo inverso, o sea el modelo de la novela típicamente narrativa, donde los diálogos casi desaparecen en el texto elegante y lúcido del relato. Las figuras más singulares se hallan ligadas, en sus palabras y en sus acciones, por una sola sensibilidad, siempre manifiesta: la del protagonista que, esta vez, se confundirá de manera deliberada con el autor.

Impreso en 1882, *El amigo Manso* es el vigésimonono de los libros publicados por don Benito. Entre *Doña Perfecta* y este volumen hay que insertar cuatro importantes novelas (*Gloria, Marianela, La familia de León Roch* y *La desheredada*) y cinco tomos más de la serie de los *Episodios nacionales,* interrumpida en 1879 y solo reanudada al final del siglo, en 1898, con «Zumalacárregui».

Durante este lapso, de más de un lustro, el ritmo de la producción galdosiana sigue siendo intensísimo, aunque —por la índole del autor— no dé jamás al lector la impresión de febrilidad. Nueve obras en seis años. ¡Y qué obras!... Pero hay algo todavía más sorprendente que su cantidad y su calidad; porque, mientras las redactaba, una evolución profunda tenía lugar en el pensamiento de don Benito y en sus técnicas de escritor. Sin que Balzac y Dickens hubiesen perdido a sus ojos ningún prestigio, otros autores le tentaban con el rigor de sus experiencias. Eran aquellos los tiempos en que campeaba, en París, el naturalismo. Es cierto, novelas como *Madame Bovary* (1857) y *La educación sentimental* (1869) fueron conocidas con anterioridad por Pérez Galdós. Sin embargo, en Flaubert, el

naturalismo es todavía romanticismo, «incurable romanticismo», como asegura uno de sus críticos. El militante jefe de escuela iba a ser Emilio Zola, nacido tres años antes que don Benito. Algunos de sus libros fundamentales se difundieron durante el lapso en que Galdós editó sus primeras obras. *Teresa Raquin* apareció en 1867. *La Curée* y *L'Assomoir* en 1877, un año después de *Doña Perfecta.* Un temperamento más español que el de Zola se había manifestado a la vez en Francia: el de Alfonso Daudet. Sus *Cuentos del lunes* son de 1873. *Fromont jeune et Risler ainé,* de 1874. *El Nabad,* de 1877. No estoy seguro de que estos últimos hayan influido directamente en Galdós. Pero a veces, al releer *El amigo Manso,* percibo una simpatía humana entre el narrador y los personajes que, sin restar originalidad al genio de don Benito, mucho más amplio y más vigoroso, me hace pensar en determinadas páginas de Daudet.

Como quiera que sea —y dentro de los límites que sabemos—, Galdós aceptó procedimientos preconizados por la escuela naturalista. La primera de sus «novelas contemporáneas» *(La desheredada)* marca, en 1881, una fecha significativa en la historia de sus trabajos. *El amigo Manso* no escapará a esta proyección. Pero, en *El amigo Manso,* Galdós no olvida lo mejor de su artístico españolismo. En su alma, como en la jerarquía de los valores universales, Zola y Daudet quedan muy por debajo de Cervantes y de Quevedo. Y Cervantes y Quevedo están curiosamente presentes en este libro, por el que no disimularé mi predilección.

Desde luego, *El amigo Manso* es la novela en que el estilo de don Benito Pérez Galdós alcanza sus más límpidas excelencias. La colección de retratos que traza, con su lápiz más fino, es inolvidable por el conocimiento psicológico de los caracteres, pero también por la forma sutil en que los dibuja. En primer término, el narrador, ese Máximo Manso, tan modesto, tan correcto, tan comprensivo, que se presenta como «quimera, sueño de sueño, sombra de sombra, sospecha de una posibilidad», pero ante cuyas pupilas de catedrático fatigado todos los otros seres del libro van desnudándose lentamente, hasta quedar en ese estado de transparencia —casi tangible— que es el triunfo supremo del novelista... y del confesor. Porque, si de alguna manera hubiese de definir al «amigo Manso» sería como un extraño confesor laico, al que nadie —salvo la

joven maestra de quien se prenda— se acerca nunca sin revelar lo más hondo de su secreto; lo mismo doña Javiera que ese vampiro de «perras gordas» que es doña Cándida, la cual —según dice Galdós— «puesto el pie en la escala de la miseria» la descendió «hasta un extremo parecido a la degradación». El retrato de doña Cándida es, en su género, pieza de antología. Ahí descubro estas líneas que, por lo amargas y lo lacónicas, traen a la mente los métodos de Quevedo: «La indigencia es la gran propagadora de la mentira... y el estómago, la fantasía de los embustes.» Este recuerdo se acentúa al leer, páginas más allá, el siguiente comentario acerca del predominio que ha de dar al orden lógico el narrador, por encima incluso del cronológico. «El tiempo, como reloj que es, tiene sus arbitrariedades; la lógica, por no tenerlas, es la llave del saber y el relojero del tiempo.»

Otra semblanza de estirpe clásica es la del poetastro don Francisco de Paula de la Costa y Sáinz del Bardal, que ponía en sus tarjetas la cruz de Carlos III, «no porque él la tuviese, sino porque su padre había tenido la encomienda de dicha Orden». Helo aquí, como lo describe Galdós: «Es de esos afortunados seres que concurren a todos los certámenes poéticos y juegos florales... y se ha ganado repetidas veces el pensamiento de oro o la violeta de plata. Sus odas son del dominio de la farmacia, por la virtud somnífera y papaverácea que tienen; sus baladas son como el diaquilón, sustancia admirable para disolver diviesos. Hace *pequeños poemas*, fabrica poemas grandes, recorta *suspirillos germánicos* y todo lo demás que cae debajo del fuero de la rima... Cuanto pasa por sus manos se hace vulgar, porque es el caño alambique por donde los sublimes pensamientos se truecan en necesidades... En todos los álbumes pone sus endechas, expresando la duda o la melancolía, o sonetos emolientes seguidos de metro y medio de firma. Trae sofocados a los directores de ilustraciones para que inserten sus versos y se los insertan por ser gratuitos; pero no los lee nadie más que el autor, que es el público de sí mismo.»

Contrastan con el sarcástico «negro y blanco» de esta caricatura los tonos suaves, de acuarela delicadísima, con que evoca en seguida Pérez Galdós la figura sutil de Irene, aquella joven institutriz, sobrina de doña Cándida, que, cuando niña, iba a pedirle al amigo Manso los duros y las pesetas de que

se hallaba siempre necesitada su tía insaciable. «Tan pálida como en su niñez —apunta ahora el autor— bien se podían poner reparos a sus facciones; pero, ¿qué rígido profesor de Estética se atrevería a criticar su expresión, aquella superficie temblorosa del alma, que se veía en toda ella y en ninguna parte de ella, siempre y nunca, en los ojos y en el eco de la voz, donde estaba y donde no estaba, aquel viso del aire en derredor suyo, aquel hueco que dejaba cuando partía?»

Siempre que cito este párrafo pienso en el soneto de Dante:

> un spirito soave e pien d'amore
> che va dicendo all'anima: sospira...

Me confirma su relectura en la concepción española de *carne y alma*, a la que aludí anteriormente, al comentar cierta frase de Keyserling. Comprendo entonces mucho mejor las tribulaciones de Máximo Manso, quien —frente a Irene— vio flaquear sus antiguas seguridades, las que le habían hecho escribir, al principio de su relato: «El método reina en mí y ordena mis actos y movimientos con una solemnidad que tiene algo de las leyes astronómicas. Este plan, estas batallas ganadas, esta sobriedad, este régimen, este movimiento de reloj que hace de los minutos dientes de rueda y del tiempo una grandiosa y bien pulimentada espiral, no podían menos de marcar, al proyectarse sobre la vida, esa fácil recta que se llama celibato.»

Recta, a la postre, menos fácil de cuanto Máximo suponía, puesto que el argumento de la novela es, sobre todo, el engaño del profesor, enamorado de una muchacha que le aprecia sinceramente, pero ama a otro, mucho más joven y de efusiones menos intelectuales: su discípulo Manuel Peña. Todas las virtudes de Manso, su filosofía, su humanismo, su maestría en el uso de las ideas generales, se estrellan contra ese pequeño rostro, pálido y sonriente, «superficie temblorosa del alma», que —sin necesidad de mentirle— se mantiene hermético para él.

Irene es la vida misma, ocupada en ser incesantemente, en tanto que Máximo, espectador teórico de la vida, no vive sino un concepto, el de su razón, y algunas aventuras inesperadas: las de los otros. El mismo lo reconoce tardíamente, cuando, sorprendida de su aparente clarividencia (que es sólo

efecto de su afición a enlazar determinados hechos y deducciones) le dice Irene: «—Usted lo sabe todo. Parece que adivina...» El elogio de la muchacha le obliga a reflexionar sobre su conducta y sobre la calidad de su inteligencia. «Yo —dice—, que tan torpe había sido en aquel asunto de Irene, cuando ante mí no tenía más que hechos particulares y aislados, acababa de mostrar gran perspicacia escudriñando y apreciando aquellos mismos hechos desde la altura de la generalización... Aquella falta de habilidad mundana y esta sobra de destreza generalizadora provienen de la diferencia que hay entre mi razón práctica y mi razón pura; la una, incapaz como facultad de persona alejada del vivir activo; la otra, expeditísima, como don cultivado en el estudio.»

Desde el momento en que Manso cobra conciencia de tales límites, puede prever el lector el desenlace del libro. Manuel e Irene se casarán. El catedrático volverá a encerrarse en su gabinete, para decaer y morir, acaso más aprisa de lo que, en circunstancias diversas, habría ocurrido. Y, como en el prólogo, el epílogo nos presenta al protagonista desencarnado, gota de tinta apenas en la pluma del novelista, y pudor, tolerancia, resignación, de los que son testimonio estas frases finales del catedrático fallecido: «¡Dichoso estado y regiones dichosas... en que puedo mirar a Irene, a mi hermano, a Peña, a doña Javiera, a Calígula, a Lica y demás desgraciadas figurillas, con el mismo desdén con que el hombre maduro ve los juguetes que le entretuvieron cuando era niño!»

El tercero de mis ejemplos —*Fortunata y Jacinta*— señala un paso trascendental en el camino de don Benito. Los personajes no son ya aquí, como lo eran aún en *Doña Perfecta,* actores de una tragedia gobernada visiblemente por la voluntad severa del novelista. Ni son tampoco, según acabamos de comprobarlo a la luz de *El amigo Manso,* figuras desventuradas que el narrador suele ver con desdén, al final del drama, como contempla el varón de edad los juguetes que distrajeron su infancia muerta.

En *Fortunata y Jacinta,* todos los seres dan la impresión de vivir por sí mismos, esencialmente; sin intervención sistemática del autor; sin obediencia a ninguna tesis, literaria, política o filosófica. Son ellos, constantemente, libres de hacerse y de destruirse, de injuriarse y de amarse, de escaparse y de perseguirse, de gozar y de padecer. El novelista los arrancó

a la noche de lo increado; pero, apenas tuvieron vida, siente el deber de no decidir por sí solo acerca del desarrollo desordenado y particular de sus existencias. No es esta la «objetividad» del naturalista, artificio vano que el propio Pérez Galdós denunció como irrealizable; ni el intelectualismo de Stendhal, ni el idealismo de Dostoyevski. Se trata, más bien, de una religiosidad indostánica ante la vida, que es necesario dejar crecer, porque —una vez nacidos— hasta el ser más precario y débil, el insecto más estorboso, o la fiera más insolente, tienen derecho a manifestarse.

Ninguna obra quiere demostrar menos cosas que esta novela, que no fue escrita para protestar contra la intolerancia, ni para declamar en favor del progreso, ni para censurar la pasión adúltera, ni para exaltar el amor legítimo, ni para justificar el divorcio, ni para «regenerar» a la sociedad. No es que Galdós carezca de opiniones muy suyas sobre esos temas. Ya nos indicó, por ejemplo, qué piensa él respecto a todo lo que pretende oponer a la vida fanáticas ortopedias... Por lo que atañe a la «regeneración» española, no ha firmado aún su famoso artículo de 1903 —«Soñemos, alma, soñemos»—, pero los principios que en ese texto destacan son los que norman ya sus labores. El los resume así: «Observemos la triste ventaja que da la tradición a las ideas y formas de la vieja España. Las diputamos muertas, y vemos que no acaban de morirse. Las enterramos, y se escapan de sus mal cerradas tumbas... Arremeten contra todo lo que vive, contra lo que quiere vivir. Defendámonos.» A lo cual agrega: «Es innoble y fea cosa el vivir con media vida... Ninguna falta nos hacen sufrimientos ni martirios que no vengan de la naturaleza, por ley superior a nuestra voluntad... De todas las especies de muerte que traiga contra nosotros el amojamado esperpento de las viejas rutinas, resucitaremos.»

Pero esta misma doctrina liberal del progreso, por arraigada que esté en el pensar y el sentir de Pérez Galdós, no es la que dicta al autor los más nobles aciertos de *Fortunata.* Al ponerse a escribir la historia de esta madrileña del pueblo (y de Jacinta, nacida en la burguesía) don Benito tiene cuarenta y cuatro años. Ha publicado ya treinta y tres novelas: las veinte de la primera y segunda series de los *Episodios nacionales* y trece más; entre ellas *Doña Perfecta, El amigo Manso* y otras, de resonancia innegable, como *Gloria, Marianela, El doctor*

Centeno. En sus manos, de robusto vendimiador español, el racimo naturalista ha dejado todos sus jugos, algunos ácidos todavía. Se le ha atacado —y se le ha defendido— por el reto polémico que muchos se figuraron hallar en algunos de sus trabajos. En la *Historia de los heterodoxos españoles* consta aún cierta página acerba, que Menéndez y Pelayo no tratará de disimular, y que compensará con largueza al hacer después el elogio del novelista. Por su parte, Leopoldo Alas —«satisfecho de la tendencia, del estilo y de los procedimientos» de don Benito— le ha aconsejado solemnemente que persevere.

Pero don Benito tiene su modo especial de perseverar. No consiste este en copiarse y en repetirse, sino en crecer: en calar más hondo y subir más alto. Por eso, en *Fortunata y Jacinta,* el naturalismo de las novelas contemporáneas abre las puertas a un concepto más amplio, más generoso y total de la realidad.

Junto con *Angel Guerra, Fortunata y Jacinta* es, a mi entender, la obra que marca —en Pérez Galdós— la hora sabia y estable del equilibrio. La piedad de que está nutrida no aflora aún de manera tan insistente como en *Nazarín* o en *Misericordia,* ni se delata en atisbos sentimentales, según ocurre en el caso de *Marianela.* Pero basta no quedarse en la superficie para encontrarla. En cada página, en cada hecho, se halla presente —aunque jamás como aportación del autor, jamás con carácter de «comentario».

¿Quién condena —o aprueba— menos que don Benito? Sin embargo, ¿quién comprende mejor, con más natural y noble simplicidad, lo que otros —acaso— condenarían?... Desde el día en que Fortunata aparece, comiéndose un huevo crudo, hasta aquel en que (herida por la reciente maternidad y sin oír los consejos del farmacéutico) sube al taller de costura, para golpear con furor a la aventurera que le está robando al amante, la *Pitusa* es hembra de cuerpo entero, ávida sin codicia, injusta sin reflexión, egoísta y cruel cuando sus sentidos le ordenan que así lo sea; pero —cuando la vida se lo permite— desinteresada, afanosa, alegre, tierna, cordial.

La muerte la dignifica; pero no merced a arrepentimientos declamatorios ni con lluvia de lágrimas irreales. Lo más preciado que Fortunata posee es un niño, de pocos días. Es su hijo, el hijo de su amor con el señorito. Sin pensar ya en sí misma, sin detener la sangre en que toda ella está ya escapándose, lo que resuelve es enviar ese niño a la esposa del hom-

bre que se lo dio. No envilece la generosidad de aquel gesto nada mezquino ni rencoroso. Por otra parte, no hay en su decisión la menor sensiblería, el más leve asomo de orgullo malo o de exagerada retractación. La muerte, aunque la estiliza, no la transforma. La carta que dicta para Jacinta, la esposa del «señorito», es un modelo de humildad sobria, de respeto para sí misma y de respeto, también, para la señora —a quien desea «hacer una fineza» (son sus palabras) antes de fallecer. Muere como vivió. Vivió con terrible espontaneidad. Muere en la dádiva apasionada. Fue pueblo siempre.

Jacinta, en cambio, es la burguesía, en la mejor acepción del término: una burguesía aún no contaminada, pues sale apenas de la fuerte raíz de lo popular. Honrada, virtuosa, amable, su amor por Juanito Santa Cruz, el versátil marido, no llega nunca a proporcionarle la seguridad de una posesión. En los celos que Fortunata le inspira hay una especie de honda curiosidad (más cerebral que sensual), un deseo de saber cómo puede ser la pasión plebeya, libre, recíproca, satisfecha. Sus mismos contactos con Guillermina, la mística de la obra, la dejan al margen —siempre— de la real emoción del bien, tan incapaz de arrebato para el pecado como para el holocausto de la virtud.

Entre estas dos mujeres, cuyos nombres —al asociarse— dan título a la novela y que, salvo en ciertos instantes críticos, pasan, como los remos del poema de Chocano «toda la vida bogando *juntas* y *separadas* toda la vida», Madrid entero trabaja, sufre, goza, se aburre, canta, va a la comedia, y, fuera de la comedia, representa su propio drama. De ese Madrid nos ofrece Galdós —en *Fortunata y Jacinta*— el catálogo más variado y los personajes más diferentes y pintorescos: desde los padres de Juan y de su mujer, sobre un fondo de sedas y de bordados (que justifica una apología del mantón, el que se saca del arca en las bodas y en los bautizos «como se da al viento un himno de alegría en el cual hay una estrofa para la patria»), hasta ese funambulesco Estupiñá que «había visto a Rodil y al sargento García arengando desde *un balcón;* a O'Donnell y Espartero abrazándose; a Espartero solo, saludando al pueblo, todo esto en un balcón y, en un balcón también, a otro personaje diciendo a gritos que se habían acabado los reyes»... Por todo lo cual no exagera Galdós cuando manifiesta: «la historia que Estupiñá sabía estaba escrita en los balcones».

Entre tantas figuras, ¿cómo olvidar la de Guillermina, virgen y fundadora, o la de Olmedo, cuyo «escepticismo era signo de infancia, un desorden de transición fisiológica, algo como una segunda dentición», o la de doña Lupe, la de los pavos, amiga de Torquemada, o la de Papitos y, sobre todo, la galería de los Rubines, precursores de los Babeles (de quienes se enterará el que penetre, más tarde, en las intimidades de Dulcenombre)? De los Rubines, Juan Pablo es el cesante por vocación. A propósito de semejante proclividad al no empleo escribe, irónico, el novelista: «No sé qué hay en ello, pero es lo cierto que hasta la cesantía parece que es un goce amargo para ciertas naturalezas, porque las emociones del pretender las vigorizan y entonan, y por eso hay muchos que el día que los colocan se mueren.» En las inmediaciones dinásticas de Juan Pablo surge el segundo de los Rubines, peludo y devorador. Su hambre no tiene fondo. En cuanto al pelo, «se había llevado todo el cabello de la familia». Finalmente el mártir, Maximiliano, a quien sus compañeros —en clase de botánica— por «feísimo y desmañado» impusieron el nombre de *Rubinius vulgaris,* homúnculo deplorable que hará los más increíbles esfuerzos por desposarse con Fortunata, a quien el amor exalta hasta el punto de que «en sus meditaciones solía decir que le había *entrado talento,* como si dijese que le había entrado calentura», y de quien son estas sentencias conmovedoras: «Cuando yo era tonto, éralo por carecer de un objetivo en la vida. Porque esos son los tontos: personas que no tienen misión alguna.» La suya, por lo visto, consistirá en sufrir, en sufrir hasta enloquecer, tolerar los aprobios que le imponen las libertades de su consorte, llorarla sobre una tumba y concluir sus días en el manicomio de Leganés.

¡Infortunado Maximiliano! Pocas veces la pluma de don Benito trazó perfil más tétrico y doloroso. Por sí sola, su individual tragedia sería suficiente para hacer el mérito de un volumen. Pero, en *Fortunata y Jacinta,* Galdós no aísla las tragedias individuales. Necesita atmósfera para el inmenso fresco que pinta. Y la atmósfera, en su caso, está formada por la combinación de muchas tristezas y de muchos júbilos juntos. De ahí que, al hablar de *Fortunata y Jacinta,* tenga motivos don Marcelino para decir estas palabras, que siguen pareciéndome actuales: «Es un libro que da la ilusión de la vida: tan completamente estudiados están los personajes y el medio am-

biente. Todo es vulgar en aquella fábula, menos el sentimiento; y, sin embargo, hay algo de épico en el conjunto, por gracia, en parte, de la manera franca y valiente del narrador, pero todavía más de su peregrina aptitud para sorprender el íntimo sentido de interpretar las ocultas relaciones de las cosas, levantándolas de este modo a una región más poética y luminosa.»

Con *Ángel Guerra,* libro publicado en 1890 y 1891, ese afán de «interpretar las ocultas relaciones de las cosas» alcanza mayor intensidad todavía. La acción, desarrollada en dos planos, dos ambientes y dos mundos espirituales diversos (uno, el de Madrid, el de la política, el de Dulcenombre, la amante abnegada, trémula y poseída; otro, el de Toledo, el de la ambición de una vida ascética, el de Lorenza, la mujer inmutable, mística e intocada), acusa, de manera casi tangible, una profunda afición a la simetría, frecuente por otra parte en Pérez Galdós. No son raras en su producción, efectivamente, estas dicotomías, más espectaculares que psicológicas: antinomía de Fortunata y Jacinta, de Guillermina y de Lupe la de los pavos, de Manso y su hermano José María, de Santa Cruz y Maximiliano Rubín, de Pepe Rey y de Jacintillo... Pero, en *Ángel Guerra,* el procedimiento no se reduce ya a consignar, en dos personajes, dos puntos de vista distintos y muchas veces contradictorios. Aquí el protagonista es el ser dividido por dos. Pobreza, aventura, desorden y actitud revolucionaria en el Ángel Guerra que habita maritalmente con Dulcenombre y no va a visitar a su madre enferma sino para pedirle dinero, de tarde en tarde. Riqueza, cautela, orden y una vaga idealización religiosa en el Ángel Guerra que, tras heredar la fortuna materna, se deshace de Dulcenombre y busca —en la incomprendida sirvienta mística— un amor rebelde, el cual, por rebelde, lo vence más. De esta simetría profunda son eco y paisaje siempre esas dos mujeres, que llamaré con los diminutivos que él les otorga, *Dulce* y *Leré,* y esas dos ciudades: el agitado Madrid de los últimos lustros del novecientos y el Toledo inactual, austero, erigido sobre una proa que, más que roca, parece un condensado visible de eternidad.

La primera parte de la novela pasa en Madrid. Sobresalen en ella tres trozos de gran linaje: la descripción de los Babeles, familiares de Dulcenombre, la agonía de doña Sales, madre de Ángel, y la enfermedad y la muerte de su hija *Ción.*

Los Babeles residen en Molino de Viento, 32, duplicado, casa

nueva «de esas que a los diez años de construidas parecen pedir que las derriben». El jefe de la familia es don Simón, figura más bien borrosa, a pesar de lo extremado de sus ideas. Su esposa, en cambio, pertenece a la memorable casta de doña Cándida. Esta buena señora dice llamarse Catalina de Alencaster y descender de Enrique III de Castilla. Vive en el colmo de un monárquico paroxismo y, cuando don Simón se atreve a contrariarla, monta en aguda cólera. «Yo soy descendiente de reyes —proclama. ¡Qué mengua haberme casado contigo, que eres un pelele, un soplaollas, un *méndigo!*» «Dicho esto —añade Galdós— doña Catalina solía ponerse una toquilla encarnada por la cabeza, del modo más carnavalesco, y salía de refilón por los pasillos, chillando y braceando, hasta que sus hijas la volvían a la razón haciéndole tomar tila y dándole friegas por el lomo.» Arístides, el primogénito, no había hecho nada y había hecho de todo, lo cual, normalmente, es la misma cosa. Fausto, el segundo, calígrafo infatigable, «hacía ejecutorias de nobleza y remedaba con primor toda clase de caracteres, de donde le vino su desgracia, porque un día le acusaron de haber desplegado sus talentos en la imitación de todos los perfiles y rúbricas de un billete de Banco». Cesárea, «muy guapa, inteligente, hacendosa», que por haberse fugado con un cochero se libró a tiempo de la tiranía de sus parientes. Y Dulcenombre, en fin, mujer, aunque flaca, de las más plásticas indolencias, dócil al imperio familiar, hasta prostituirse por mantenerlo, y fiel, de pronto, con perruna fidelidad, a un amante no siempre cómodo. Mientras Ángel participa en políticas turbamultas, ella se desespera, sufre..., pero cuida el puchero. «Creía —escribe don Benito— que era más importante para la humanidad repasar con esmero una pieza de ropa, o freír bien una tortilla, que averiguar las causas determinantes de los éxitos y fracasos en la labor instintiva y fatal de la colectividad.»

Más singular que las precedentes es la silueta del tío don Pito, hombre, por marino, «muy pasado por agua», pero al mismo tiempo dipsómano, negrero en su juventud —y tan hiperbólico que, en sus relatos, «resulta el mundo mayor de lo que es y con un par de continentes más». Todas sus expresiones huelen a brea y a sal oceánica. Para él, anunciarse desde un pasillo es gritar. «¡Ah de a bordo!» a los que están dentro; sentirse pobre es confesarse «desarbolado»; todo sujeto temible debe considerarse «pirata»; la caja de ahorros de su so-

brina se llama «la carbonera»; el hambre es «cosa magnífica para irse a fondear en el cielo»; la boca es una «escotilla», «imbornales» los ojos de la que llora, «temporales» las penas— y «lastrarse» equivale a comer en regla. Acosado por un apetito de nómada, exclama, entre ávido y filosófico: «No navegues nunca con la gamuza vacía... Hay que estibar algo el peso. Mala cosa es la debilidad; yo la detesto tanto que prefiero llevar arena en la bodega a no llevar nada.»

Desvaída al principio del libro, la personalidad de don Pito va acentuándose firmemente hasta el capítulo (uno de los mejores) en que Dulcenombre, deshecha por la ruptura con Ángel Guerra, encuentra en el capitán jubilado —y en sus brebajes, que él bautizó *coteles*— una oscura y siniestra consolación. Don Pito, excitado por la bebida y atormentado por la nostalgia de sus antiguas expediciones, cree ver el mar en pleno Madrid. «—He visto la mar —declara con entusiasmo—, la grande, la salada, la que tiene toda la gracia del mundo. Ha venido esta tarde. ¿No lo crees? Ven y la verás. Hoy es la más alta pleamar del año; marea equinoccial, coeficiente de 24 pies... Hallábame yo en el salón del Prado, cuando sentí un ruido de oleaje. La gente huía... Los coches izaban bandera y apretaban a correr. Miro para abajo... y ¿qué creerás que vi? Dos vapores subían a toda máquina, por delante de los Almacenes de Pintura, digo del Museo; el uno inglés, con matrícula de Cardiff; el otro español, alto de guinda, chimenea roja, numeral en el mesana y contraseña en el trinquete...»

Así es como Dulcenombre y don Pito salen de casa, para ver el mar —en Madrid— desde lo alto de Santa Bárbara... Hay una amarga poesía en todo este gran fragmento; un mundo visto a través de quién sabe qué alcohólicas nieblas, en las que Dulcenombre, tan modesta y tan realista, pierde contacto con su esqueleto, el cual —dadas su desgracia y su delgadez— resulta en esos instantes lo más presente de su magra y pálida contextura. «—Nos embarcaremos —dice— y nos iremos a Toledo.» A Toledo, porque en Toledo está su galán. Don Pito aprueba: «—Ah, sí, ya sé, a veinte millas al Oeste. Farola de luz verde con destellos blancos cada minuto...»

Pero el océano se niega a dejarse ver. Una cantina lo substituye, por más señas cerrada. Dulcenombre se sienta en un banco próximo. Y, refiriéndose al mar, a «la mar bonita», con la terquedad de todos los náufragos —de la razón, del vicio o

de la existencia—, don Pito no se descorazona: «—Mañana —afirma—, mañana volverá...» Habla él del mar. Dulcenombre piensa en su amigo ausente.

Mientras tanto, ese amigo, más enamorado de la ilusión de una vida ascética que de la propia Lorenza (con quien se place su ánimo en confundirla) vaga, de noche, por las calles ásperas de Toledo. Ahí, en algún rincón de la ciudad imperial, Lorenza ha de estar rezando —tal vez por su salvación—. Ángel Guerra avanza, entre la oscuridad y la historia, pendiente de un frágil sueño. «Las puertas erizadas de clavos, la desigualdad infinita de planos, rasantes y huecos; las fachadas con innumerables dobleces, las rejas, las imágenes dentro de alambrera y con lamparilla, los desfiladeros angostos, entre muros que se quieren juntar», todo lo ve, todo lo persigue, todo quiere entenderlo afanosamente, como si el secreto de Toledo y el de Lorenza tuvieran la misma cifra y hablaran el mismo idioma.

¡Curiosa y difícil alma la de Ángel Guerra! Mezcla de ingenuidad y de talento, de intrepidez y de escepticismo, de pasión y de amor difuso, que se entrega —en la mocedad— a la vana esperanza de redimir a una masa inerme y que, al resignarse a admitir alguna parte de culpa en la muerte rápida de su madre, intenta levantar —sobre las ruinas de su pasado— como una iglesia, una vida nueva.

Para entenderle, convendría recordar las palabras de Ángel del Río: «Es de observar que todos los personajes galdosianos, los grandes como los pequeños, viven en una contracción interna, cuya causa psicológica se halla, aunque de manera inconsciente en ellos, en la dualidad ideológica que caracteriza a toda la historia de España desde el siglo XVIII. Ahora bien, si en gran parte de su obra el Galdós realista se limita a retratar tal estado de espíritu como observador impasible, al entrar en la plenitud empieza a ver esos mismos personajes con un patetismo conmovedor que se traduce en un vivísimo sentimiento de tolerancia y amor cristiano. Ese sentimiento es el que inspira todas sus creaciones, desde *Realidad* hasta *Misericordia.*»

En el fondo, Ángel Guerra es un generoso; pero, a la vez, un violento. La primera visión que tenemos de él es la de un conjurado que vuelve herido al hogar de una compañera que no es su esposa. En la refriega no está seguro de no haber dado muerte a alguien. Más tarde, de la manera más desproporcionada, le miramos arder en cóleras bochornosas. Por ejemplo,

cuando Lorenza le confirma su decisión de regresar a Toledo, da puñetazos sobre los muebles, insulta al destino y termina por suspirar... Irritado por uno de los Babeles, el Arístides que se hace llamar barón, lo agrede con insana brutalidad y lo abandona en la noche y en despoblado, dándolo ya por muerto. Pero, al mismo tiempo, es capaz de renunciamientos inesperados y de humildades inverosímiles. Después de todo, lo que explica y gobierna las reacciones más misteriosas de su carácter es un recuerdo de infancia. Tenía «doce o trece años» cuando asistió al fusilamiento de los sargentos del 22 de junio de 1866. La página vale la pena de ser citada. Lo merece tanto más cuanto que tiene valor casi autobiográfico, pues Galdós —aunque no presenció en realidad el fusilamiento— vio pasar a los hombres que iban a ser ejecutados y no olvidó jamás aquella impresión de su juventud.

«Formóse el cuadro, y fuera de él la tropa seguía conteniendo a los curiosos; pero el gran Guerrita se coló... por entre los caballos, por entre las piernas, por entre los fusiles... Sin saber cómo, hallóse junto a un seco arbolillo, en el cual pudo encaramarse, próximo a un montón de escombros, en el extremo superior del cuadro, junto a la tapia de la plaza. Un hombre que parecía loco logró escabullirse también en aquel sitio... Imposible apreciar ni sentir cosa alguna fuera del espectáculo terrible que se ofreció a los ojos de entrambos. El pavor mismo encendía la curiosidad del buen Guerrita, que olvidado del mundo entero ante semejante tragedia miró el espacio aquel rectangular, miró a los sargentos que eran colocados en fila por los ayudantes, como a un metro de la tapia. Unos de rodillas, otros de pie. El que quería mirar para adelante miraba, y el que tenía miedo volvía la cara hacia la pared. Un cura les dijo algo y se retiró... Las dos filas de tropa que habían de matar avanzaron. La primera se puso de rodillas, la segunda continuaba en pie. No se oía nada. Silencio de agonía. Nadie respiraba... ¡Fuego!, y sentir el horroroso estrépito y ver caer los cuerpos, entre el humo y el polvo fue todo uno. Caían, bien lo recordaba Guerra, en extrañas posturas y con un golpe sordo, como de fardos repletos arrojados desde una gran altura... El desconocido que parecía demente salió otra vez de entre los escombros, los ojos desencajados, los cabellos literalmente derechos... Decía: 'Esto es una infamia, esto es una infamia!...'

Ángel se quedó sin movimiento. Quiso huir... y no pudo. Se había quedado inerte, paralizado, frío.»

Toda la existencia de Ángel será la realización inconsciente de aquella huida, que no logró consumar a los doce años. Pero huir así no ha sido nunca fácil para los hombres. Guerra huye de la injusticia y comete injusticias. Huye de la crueldad y es cruel también con su madre, con Dulcenombre, con los Babeles y, sobre todo, consigo mismo. Posee un capital de ternura que no sabe cómo invertir. Lo deposita primero en el pueblo; pero el pueblo lo desengaña. «El pueblo se engrandece o se degrada..., según las circunstancias. Antes de empezar nunca sabe si va a ser pueblo o populacho.» Lo deposita en su hija; pero la muerte se la arrebata. Quiere depositarlo en Lorenza; pero Lorenza —aunque opulenta de formas— «no es de este mundo». Influido por la religiosidad de Lorenza, se empeña en depositarlo en la religión; pero no es un creyente auténtico. O, mejor dicho, su fe es de una calidad muy distinta. Necesita, para que brille, consumir cantidades inmensas de humanidad.

El también, como Fortunata, muere según vivió. El *dominismo* (una teoría que se ha inventado) debe mucho más a su propia exaltación de la voluntad que a los consejos de su amiga *Leré*. El mismo lo reconoce: «La única forma de aproximación que en realidad de *su* ser *le* satisface plenamente no es la mística, sino la humana.» Por eso acepta la muerte como única solución. Le matan en un asalto nocturno, para robarle, dos de los Babeles, Fausto y Arístides, y un Policarpo, cómplice de navaja, bruto sin ley. Ante el peligro, Guerra sigue siendo el de siempre: súbito y tempestuoso. «—¡Qué mérito —piensa— dejarse pisotear..., no pedir auxilio!» Quisiera perecer perdonando a sus agresores. Pero ve junto a él «la cara de Arístides, fláccida, compungida, macilenta, con expresión de traidora amistad en los ojos...» «Y lo mismo fue ver aquella máscara que sacudírsele interiormente todo el mecanismo nervioso y explotar la ira con crujido formidable.» Se desencadena la lucha, que concluirá con el navajazo de Policarpo.

La agonía es, para Ángel Guerra, firmeza, fuerza, reconciliación completa consigo mismo. «¿Crees que necesito quedarme solo para confesar? —interroga a *Leré*. Confesado estoy. Todo lo que yo pudiera decirle a este clérigo campestre, arador de mi alma, ya lo sabe él. *Me ratifico*, y nada tengo que añadir.»

Los personajes centrales de la producción galdosiana viven y mueren *ratificándose.* Gran lección de honradez, de vigor, de sinceridad, en la que encuentro la más española enseñanza de don Benito.

Al llegar al término de estas notas, me pregunto si he manifestado con claridad todo lo que admiro en Pérez Galdós; si, a pesar de ciertos defectos, he conseguido señalar —y recordar a quienes me leen— sus cualidades excepcionales de hombre y de novelista. Acaso, junto a Stendhal y a Dostoyevski, parezca su don psicológico menos preciso y original. Pero es que, para él, la psicología va siempre envuelta en irrefrenable caudal de vida: es naturaleza, hasta en los éxtasis más sutiles. Sin embargo, si reflexionamos en ello, nos damos cuenta de que sus límites lo son verdaderamente porque establecen, miden y marcan un territorio humano de trágica magnitud. «Humano, muy humano» es lo que todos acaban por repetir, al hablar de él. No creo que ningún elogio hubiera podido lisonjearle más hondamente.

ÍNDICE

STENDHAL

Los enemigos de Enrique Beyle ... 9
Tres victorias de Stendhal ... 29
Entre lo rojo y lo negro ... 47
Psicología de la Cartuja ... 67

DOSTOYEVSKI

El hombre ... 91
El moralista: humildad y responsabilidad ... 111
El artista ... 131
El pensador ... 151

PÉREZ GALDÓS

¿Por qué Galdós? ... 169
Galdós y la historia ... 189
Galdós y la realidad ... 207
Cuatro ejemplos ... 227

Casa Amèrica Catalunya